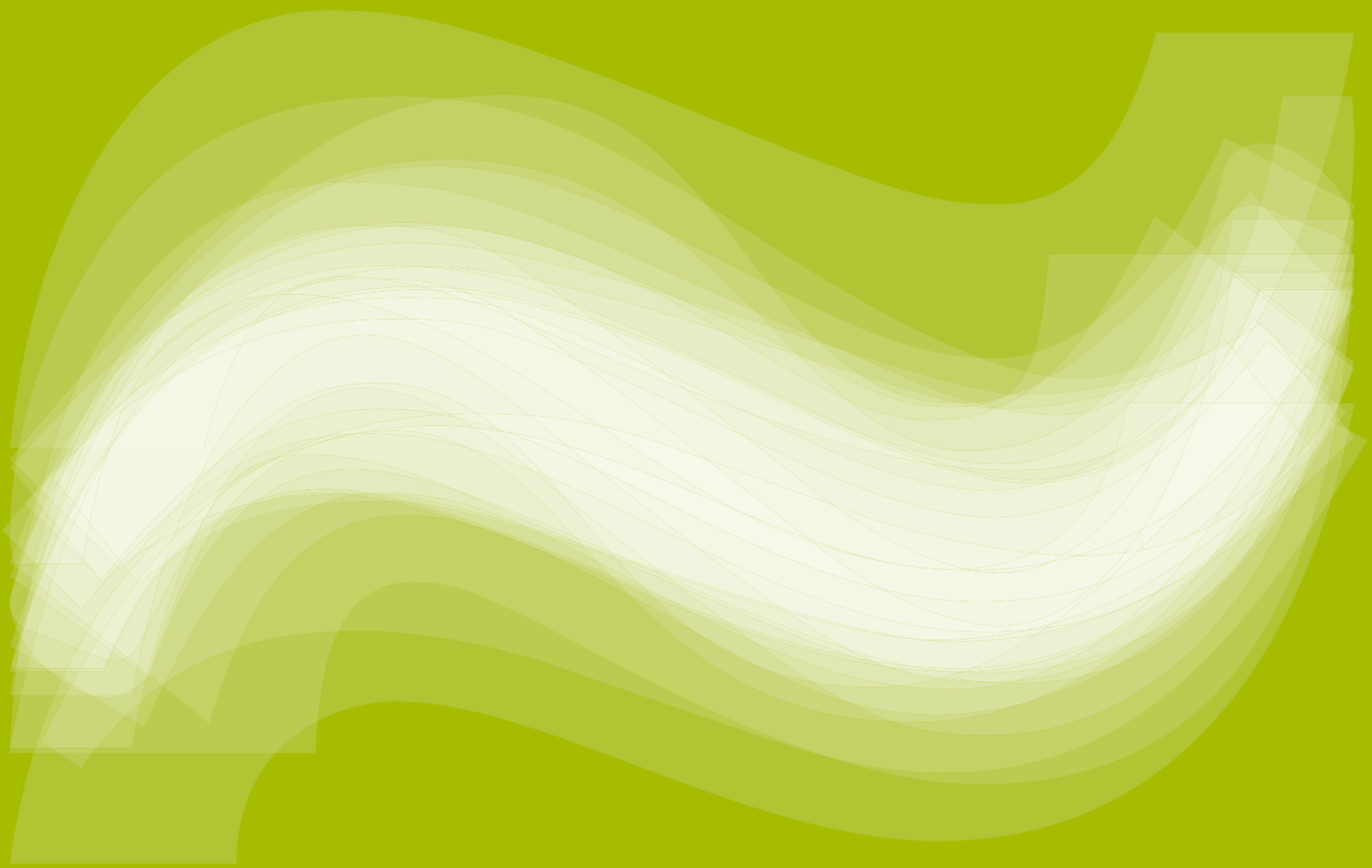
TYPO

typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

TYPO.10 SRPEN 2004



Partneři časopisu / Partners of magazine

generální partner/ general partner

ADAST a. s. je největším výrobcem polygrafických strojů v České republice. Vyrábí jedno až šestibarvové archové ofsetové stroje ADAST Dominant a ADAST ve formátech A3, B3, A2 a B2. Zejména vícebarvové stroje se vyznačují množstvím automatizačních prvků umožňujících rychlou přípravu stroje k tisku a vysoký produkční výkon.

ADAST a. s.
Mírová 2 č. p. 87, 79 04 Adamov
tel.: 516 517 111, fax: 516 511 003
e-mail: marketing@adast.cz
www.adast.cz, www.adast.com

hlavní partneři / main partners

Distributor a produkční partner společnosti Linotype Library, dodavatel a systémový integrátor grafických, předtiskových a publikačních systémů a zařízení pro produkční digitální tisk.

DataLine Technology spol. s r. o.
Drahobejlova 6, 190 00 Praha 9, Česká republika
tel.: +420 284 811 400, fax: +420 284 811 409
e-mail: obchod@dataline.cz
www.dataline.cz

Výhradní distributor Adobe Systems pro ČR a SR. Dodavatel aplikací pro klasické, internetové a multimediální publikování a pro elektronickou distribuci a archivaci dokumentů. Specializované školící středisko aplikací Adobe.

AMOS Software, spol. s r. o.
Patočkova 61, 169 00 Praha 6, Česká republika
tel.: +420 284 011 211, fax: +420 284 011 212
e-mail: obchod@amsoft.cz
www.amsoft.cz

tiskárny / printers

Kompletní předtiskové, tiskové a knihařské služby: ofsetový tisk B1 a B2 (Heidelberg), vazby V1 a V2, automatický výsek B1, falcování, slepotisk, trojřez, DTP, scan, osvit CtP

K. P. R. s. r. o.
Pod Šancemi 4/196, 190 00 Praha 9
tel.: 266 311 822, fax: 266 311 820, e-mail: info@kprtisk.cz
www.kprtisk.cz, www.mojetiskarna.cz

DTP, redigitalizace filmů, osvit CtP, archový i rotační ofsetový tisk na strojích Heidelberg, vazby V1 a V2

Tiskárna Praha
Poděbradská 540, 190 00 Praha 9 – Vysočany
tel.: 225 277 111, fax: 225 277 249, e-mail: obchod@praha.reproprint.cz
Tiskárna Zádveřice
763 12 Zádveřice 48, Zlínský kraj
tel.: 577 687 111, fax: 577 687 112, www.reproprint.cz

CTP Heidelberg, archové stroje Heidelberg ve formátu B1 a B2, dokončovací a knihařské práce grafické návrhy, DTP, zlom, scan

AF BKK, s. r. o.
Podkovářská 6, 190 00 Praha 9
tel.: 284 028 802–804, fax: 284 028 840
afbkk@afbkk.cz, obchod@afbkk.cz
www.afbkk.cz

partneři / partners

ADOBE AUTHORIZED SERVICE PROVIDER

grafické návrhy, DTP, scan, osvit velkoformátový a digitální tisk prodej fontů URW++ a Adobe

Studio Marvil, s. r. o.
Ječná 29, 120 00 Praha 2
tel.: 224 941 955, fax: 224 941 145
marvil@marvil.cz
www.marvil.cz

21. mezinárodní bienále grafického designu Brno 2004 (15. 6.–24. 10.)

grafický design, ilustrace a písmo v knihách, časopisech, novinách a novinových médiích

BIENÁLE BRNO
Moravská galerie v Brně, Husova 18, 662 26 Brno
tel.: +420 532 169 160, fax: +420 532 169 180
e-mail: bienale@moravska-galerie.cz
www.bienale-brno.cz

Océ umožňuje svým zákazníkům účinné a efektivní zpracování dokumentů nabídkou průběžně inovovaných produktů pro správu a tisk dokumentů pro profesionální prostředí.

Océ-Česká republika, s. r. o.
Hanusova 18, 140 21 Praha 4
tel.: +420 244 010 111, fax: +420 244 010 190
e-mail: info@oce.cz, http://www.oce.cz
http://shop.oce.cz

UMAX Czech a. s. – oficiální zastoupení značky UMAX pro Českou a Slovenskou republiku. Tradiční dodavatel profesionálních skenerů a softwaru pro DTP, prezentační techniky a notebooků – výkonných přenosných pracovních stanic.

UMAX Czech a. s.
Hloubětínská 11, 198 00 Praha 9
tel.: 284 000 111, fax: 284 000 101
e-mail: info@umax.cz, www.umax.cz

(nejen) knižní typografie a sazba, jazykové redakce, korektury, školení grafických pracovníků

Studio LACERTA
VOŠP (m. 203),
Opatovická 18, 110 00 Praha 1
tel.: 603 746 009, 224 930 319
sazba@sazba.cz
www.sazba.cz

partneři / partners

Univerzální tiskárna a grafické studio. Tisk katalogů a časopisů V1, V2, V3, automatický výsek.

OMIKRON Praha, spol. s r. o.
Doudova 22, 147 00 Praha 4
tel.: 261 218 309–10, fax: 261 227 946
výroba: U Elektry 650, Praha 9 – Hloubětín
e-mail: omikron@omikron.cz
www.omikron.cz

partner / partner

partner / partner

partner / partner

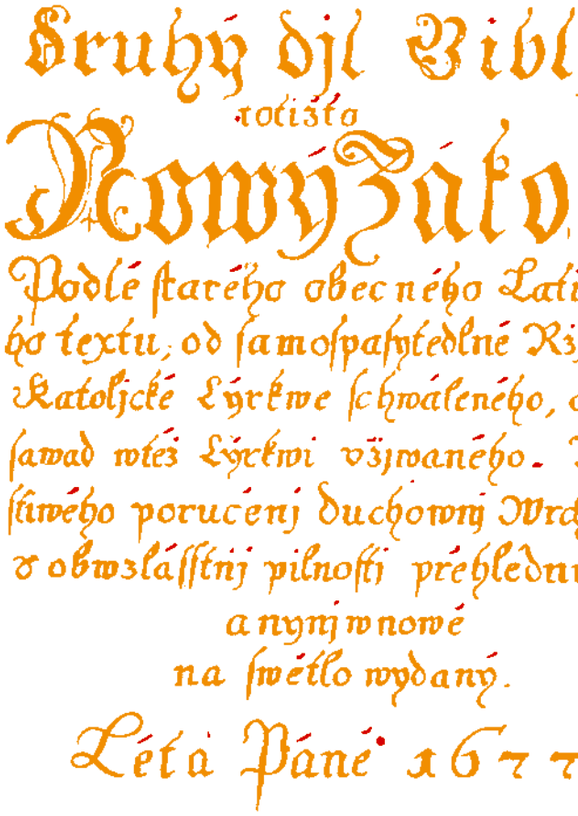
partner / partner

TYPO typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

ČLEN ICOGRADA DESIGN MEDIA NETWORK . A MEMBER OF ICOGRADA DESIGN MEDIA NETWORK icograda

→ **www.magtypo.cz**
→ **vydavatel** publisher
Vydavatelství Svět tisku, spol. s r. o.
Společnost je zapsaná u městského soudu Praha, oddíl C, vložka 80559
→ **adresa** address
Hollarovo náměstí 11, 130 00 Praha 3
tel./phone: +420 271 737 788
fax: +420 272 736 252
→ **předplatné** subscription
predplatne@magtypo.cz
sub@magtypo.cz
→ **manažerka redakce** editorial office manager
Linda Kudrnovská (linda@magtypo.cz)
→ **inzerce** advertising
Tomáš Frk (tomas@magtypo.cz)
Martin Jamrich (martin@magtypo.cz)
→ **redakce** editors
redakce@magtypo.cz, pr@magtypo.cz
Filip Blažek (filip@magtypo.cz)
Pavel Kočička (catt@magtypo.cz)
Jakub Krč (jakub@magtypo.cz)
Pavel Zelenka (pavel@magtypo.cz)
→ **grafika** design
Jana Vahalíková (jana@marvil.cz)
→ **pre-press**
Studio Marvil (www.marvil.cz)
→ **tisk** print
K. P. R. spol. s r. o. (www.kprtisk.cz),
tištěno na papír BLACK LABEL mat / printed on BLACK LABEL mat paper – 150 g/m² & 250 g/m²
→ **programy** software
Adobe InDesign®, Adobe Photoshop®, Adobe Acrobat®, ScenicSoft ColorCentral®, ScenicSoft Preps®

Vydávání povoleno Ministerstvem kultury ČR pod číslem MK ČR E 13984, ISSN 1214-0716. Názvy produktů a jmen firem zmiňovaných v magazínu mohou být chráněny ochrannými známkami. Přebírání jakýchkoliv údajů z magazínu je povoleno pouze s písemným souhlasem vydavatele.
Materials from this magazine must not be copied or further published without the consent of the editors.



TYPO.EDITORIAL 1

TYPO.TÉMA 2
Jakub Krč → kde se vzala tu se vzala...

TYPO.TÉMA 3
Filip Blažek → diakritická znaménka

TYPO.INTERVIEW 14
Pavel Zelenka → Neville Brody: co teď?

TYPO.FENOMÉN 20
Radek Sidun → typografické soutěže v komunistickém Československu

TYPO.FOTOESEJ 26
Pavel Zelenka → Thessaloniki

TYPO.BAZAR 32

Milí čtenáři, po 35 letech se mezinárodní konference ATypI vrací do Prahy. Ta jedenáctá měla původně proběhnout v Praze v roce 1968, ale kvůli okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy byla přesunuta na rok 1969. Tato tragédie, jak vzpomíná polský typograf Adrzej Tomaszewski, možná paradoxně přispěla k větší důležitosti setkání a přiměla k návštěvě Prahy mnoho významných typografů: přijeli např. Jan Tschichold, John Dreyfus nebo Kurt Weidemann. I letošní konference nalákala mnoho uznávaných tvůrců písem a teoretiků grafického designu. Program zahájí přednáška Ricka Poynora: pohovoří o nových trendech grafického designu a typografie, které přicházejí ze střední a východní Evropy, a o odpovědnosti designéra vůči vizuálnímu prostředí. Mezi přednášejícími se objeví Johanna Balušíková, Roger Black, Vladimir Jefimov, Jean François Porchez, Erik Spiekermann, František Štorm, Josef Týfa, Gerhard Unger, Alan Záruba a mnoho dalších. Časopis TYPO si pokládá za čest být zlatým sponzorem a hlavním mediálním partnerem 48. výroční konference ATypI. [redakce] ✖

Dear readers, the international conference ATypI is returning to Prague, after 35 years. The eleventh one was originally meant to have taken place there, but hasn't, due to the invasion of Czechoslovakia by the armies of the Warsaw pact. However, it did take place in Prague a year later, in 1969. As the Polish typographer Andrzej Tomaszewski recalls, the tragedy of 1968 may well have attributed to greater importance of the 1969 meeting, and, perhaps, it was this impulse that has brought a number of renown typographers to Prague: among those who arrived were Jan Tschichold, John Dreyfus or Kurt Weidemann. Also this year, many respected type designers and graphic design specialists are due to arrive to Prague for the conference. The opening talk will be given by Rick Poynor. He will speak about the new trends in graphic design and in typography originating in Central and Eastern Europe, and also about the designer's responsibility towards the visual environment. Among the speakers are Johanna Balušíková, Roger Black, Jean François Porchez, Erik Spiekermann, František Štorm, Josef Týfa, Gerhard Unger, Vladimir Yefimov, Alan Záruba and many others. TYPO magazine is honoured to be the Gold Sponsor and Main Media Partner of the 48. anniversary conference ATypI.
[the editorial office] ✖

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, Medium, Semibold, Black) Fette Engschrift (Regular) → URW++

nabízíme kvalitní a rychlou vazbu V1 na Heidelberg/Stahl ST 300
dále ofsetový tisk do formátu B1 , vazbu V2 a osvit na CtP
TISKNEME RÁDI
Pod Šancemi 4/196, 190 00 Praha 9, T: 266 311 822, F: 266 311 820 info@kprtisk.cz, www.kprtisk.cz
kpr TISKÁRNA

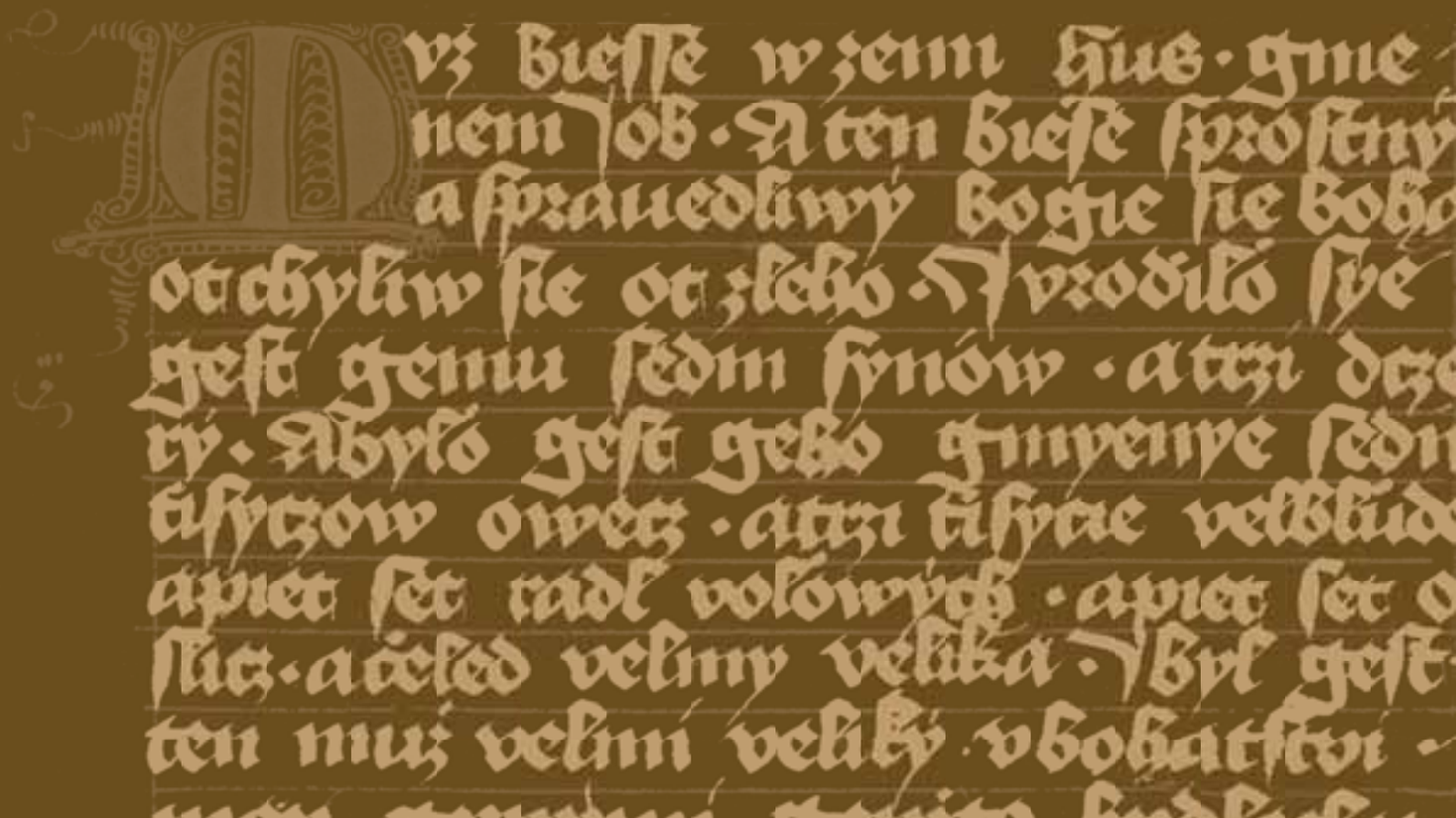
diakritická znaménka*

Jest ovšem nesporno, že není právě snadno upravit čárky a háčky akcentů souhlasně s kresbou písma, vyřešiti je tak, aby tvořily celek s písmenou, vyvážiti je stejnoměrně a shodně nad všemi písmenami a přitom nepoškoditi klidnou plynulost řádky a její jednotnou linii.
Karel Dyrynk: České původní typografické písmo. Typografia, Praha 1925.

It is of no doubt that adapting the accents to harmonise with the typeface, coming to a solution where the accents and the character constitute a whole, ballancing them evenly above all letters and at the same time not disturbing the flow of the line and its unity is not an easy task. Karel Dyrynk: České původní typografické písmo (The original Czech typeface). Typografia, Prague 1925.

* v jazycích střední a východní Evropy

↑ Blahoslavova Česká mluvnice / The Czech Grammar of Jan Blahoslav (1571)
↓ Boskovická bible / The Bible of Boskovice (1415–1420)



TYPO.TEXT Adobe Caslon Pro (regular, Semibold, Bold) · Nimbus Sans Novus (regular, medium, semibold, heavy) URW++

kde se vzala, tu se vzala… aneb Malý exkurs do dějin diakritiky v češtině

text Jakub Krč
translation Olga Neumanová

Nejstarší písemné památky svědčí o tom, že se čeština snažila zprvu obejít bez diakritiky. Vlastní jména i delší texty z 11. až 13. století jsou psány tzv. **primitivním pravopisem**: pro češtinu jsou užita pouze písmena středověké latinské abecedy. Ta však měla mnohem méně písmen, než bylo českých hlásek, a tak např. **c** označovalo české **c**, **č** i **k**. Památky z přelomu 13. a 14. století jsou psány různými variantami tzv. **spřežkového pravopisu**: namísto diakritických znamének jsou hlásky označovány kombinací liter: **cz** znamená **č**, **ss** znamená **š** apod. Délka samohlásek se spřežkou označovala jen výjimečně (**aa**), zato se tu a tam objevuje první diakritické znaménko, „cosi“ (čárka, oblouček…) jako vyznačení délky. Užívání neurčitého diakritického znaménka se pokusil počátkem 15. století dát řád Jan Hus: v traktátu *O české ortografii* zavedl čárku – pro délku samohlásek a některých (slabikotvorných) souhlásek – a vícefunkční tečku, označující mimo jiné jak měkkost (**ṅ**), tak tvrdost (**l̇**). Husovu pravopisu říkáme proto **diakritický**.

Bez ohledu na navržený systém dávali staročeští písaři nadále přednost pravopisu spřežkovému. Až koncem 16. století se začíná prosazovat praktická kombinace obou systémů, nazvaná po autorech *Bible kralické* **bratrský pravopis**: čárka označuje délku, objevuje se kroužek nad **ů** (označuje dlouhé u vzniklé z dvojhlásky **uo**), Husova tečka se u nízkých liter mění v háček (**ň**, **č**, **ř**…), u vysokých v kličku-apostrof (**ť**, **ď**). Zvláštní užití měla diakritika nad **g** (háček, tečka, vodorovná čárka i stříška): odlišovala souhlásku **g** (maǧister) od **j** (gistě = jistě). Dobová diakritická terminologie byla půvabná a zvukomalebná. V mluvnici **Jana Blahoslava** (1571) můžeme číst výrazy jako „čárky tenké na stranu tržené“ (čárka označující délku), „vršky obšírně krátké“ (háček – označení měkkosti) nebo „puňktíček“ (klička-apostrof u **ď**). Zavedení diakritických znamének blízkých dnešnímu stavu urychlil samozřejmě knihtisk. Přesto bylo až do konce 18. století běžné, že v rukopisných textech diakritická znaménka (zejména čárky označující délku) pisatel nevyznačoval; pokud byl rukopis určen k tisku, příslušná znaménka podle smyslu doplnil sazeč.

S trochou nadsázky se dá říct, že dlouhý boj o diakritická znaménka, který obsáhl 14. až 16. století, byl v malém zopakován v době nedávné: s nástupem počítačů, e-mailové a zejména mobilní komunikace se uživatelé češtiny po staletích vrátili k pravopisu bez diakritických znamének. Ale už Blahoslav ve své mluvnici píše: texty časové ať písaři píší klidně ledabyle, třeba i bez diakritiky; co má však přetrvat věky, musí být napsáno pořádně. Pamatujte na to, až usednete k e-mailu… ✖

Prwný kniha Králowské/ kteréž w gazyku Hebreyském slowau Samuelowy.

Zawírá w sobě knlha tato wěcy stałé za zprawowánj Elj kněze, Samuele proroka, a Saule krále / po osmdesáte let pořád zběhlých. A má Kapitol 31.

Kapitola I.

O narozenj Samuele, 24. y geho Pánu obětowánj.

Ye muž něgaký z Ramataim Zoffim, s hory Effraim / ge. hož gméno bylo Elkána / syn Gerohama, syna Elihu, syna Tohu, syna Suff Effrateyského.

2 A ten měl dwě ženy: gméno gedné, Anna / a gméno druhé, Penenna; měla pak

M j.

a t. Proroků / a neb Wdanc ých / neb wartugie ých: buďto že tu Proro. cy sskoňu mlí / a neb že tu warta w tom kragi držána byla: to se přidáwá pro rozdíl od druhe. Gmj smysli, žeby w tom místě bylo gmé. no čeledi z kte. réž byl Elkána: Rod pak geho že byl z pokolenj Le. wi zgewně gest z 1 Par. 6. b. 27.

b Gmj / Effra. teyský: tak ná. zwán / že tu předko wé geho podlé obyčeje Lewitů od. starodáwna bydle li / y on sám tu na rozen y wychowán.

↑ Bible kralická / The Bible of Kralice (1580)

LITERATURA K DALŠÍMU STUDIU / LITERATURE FOR FURTHER STUDY:

→ **B. Havránek:** Vývoj spisovného jazyka českého (The Development of Literary Czech Language), 1936
→ **J. Gebauer:** Historická mluvnice jazyka českého (The Grammar of Old Czech Language), 1894–1896
→ **M. Komárek:** Historická mluvnice česká I (The Old Czech Grammar I), 1969
→ **M. Čejka a kol.:** Gramatika česká Jana Blahoslava (The Czech Grammar of Jan Blahoslav), 1991

All of a sudden, they appeared... or a little journey into the history of Czech accents

The oldest written documents are a proof that Czech, at first, tried to get along without the accents. Proper names and the few longer texts from the 11th to the 13th century are written in primitive script: for Czech, it used only the letters of medieval latin alphabet. However, it had much less characters than the amount needed for all Czech phonemes; thus, for example letter **c** denoted Czech **c**, **č** and **k**. Texts from the end of the 13th and beginning of the 14th century all use some version of the diphtong script: instead of accents, combinations of characters are employed to denote the phonemes. **Cz** means **č**, **ss** means **š** and so on. Diphtongs are rarely used to denote the length of vowels, but occasionally, "something" along the lines of a first accent appears to denote the vowel length. The "something" could resemble a breve or a macron.

At the beginning of the 15th century, Jan Hus have attempted to bring some order into the usage of the universal accent symbol. In the text On Czech Orthography, he introduced an acute for denoting the length of vowels and of some (syllabic) consonants, an a multifunctional dot accent—it denoted both softness (**n**) and hardness (**l**). That is why Hus' orthography is also called diacritic script. Irrespective of the system offered by Hus, the old Czech scribes prefered the diphtong script. Only towards the end of the 16th century, a practical combination of both systems became popular. After the translators of the Kralická Bible and the creators of the system, the Czech Brothers, it is called brothers' script: an acute denotes length, a ring above ů appears (it denotes the long u which originates in the uo diphtong), Hus' dot accent is, where used with "low" glyphs, transformed into a caron (**ň**, **č**, **ř**...) and into a comma accent where used with "tall" glyphs (**ť**, **ď**). The accents used with the **g** character had special function: they distinguished the consonant **g** (magister) from **j** (gistě = jistě). Contemporaneous terms used for diacritics were elegant and pleasing to the ear. In Jan Blahoslav's grammar (1571), one may find expressions such as "thin acute, inclined to the side" (an acute denoting length), "tops lengthtily short" (caron, denoting softness), or "punctus" (comma accent used with **ď**).

Introduction of the accents close to today's system speeded up with the introduction of the printing press, as one might expect. However, until the end of the 18th century, it was common that in handwritten texts, the author did not use the accents (especially the acute which denoted length). If the text was to be printed, the typographer added the accents in accordance with the meaning of the text. Overstating a little, one might say that the long battle over the diacritics which stretched from the 14th century until the 16th was repeated in smaller scale not long ago: with the widespreading of computers and especially with spreading of e-mail and mobile communication, Czech speakers returned, after centuries, to the non accented script. But, already Blahoslav in his grammar stated the following: the timely may be written carelessly, even without the diacritics if need be; but what is meant to last for ages has to be written with proper care.

Remember his words when you write another e-mail... ✖

history Accents have enhanced the basic 26 letters of latin alphabet since the Middle Ages. They delimit the way a word is pronounced and they help distinguish between words which would otherwise look the same. This is necessary, for all European languages have more **phonemes** than the 26 basic letters. Another option of increasing the number of characters is more old fashioned, but still in use: it is the **diphthongs** or two following letters, which are read as one phoneme (for example ch in Czech). In some languages, one phoneme may be represented by more than two characters (for example by three, in German: **sch**). In certain languages there exists more than one character for the same phoneme. In Czech these are **i-y** or **ú-ů**, in Polish **sz-ś** or **ż-ź**. There is also the possibility of creating a completely new character, such as **þ** and **ð** in Icelandic. However, the easiest and also the most practical way of extending the latin alphabet are the accents. That is why they are most commonly used.
Although the basic shapes of the accents have been standardised during the 20th century, the accents do develop—permanently and almost invisibly. For example, in Czech, there is a tendency to abandon a decorative style in favour of something neutral and less eye-catching: the previously common caron with sharp contrast is being abandoned nowadays, in favour of the version symmetrical along the vertical axis. In some languages, the readers are very sensitive to the proper shapes of the accents; in others, the shapes are more varied. In Czech and Romanian, it is not acceptable to interchange a caron with a breve; in Turkish, the two shapes are freely interchanged. Accented characters are often perceived as individual letters. This is reflected in the alphabet order—sometimes the accents are ignored, but in other cases, accented characters are placed following to the non-accented ones, or they are placed at the very end of the alphabet.

text Filip Blažek
translation Olga Neumanová

Historie

Diakritická znaménka (akcenty) obohacují základních 26 písmen latinské abecedy již od středověku. Upřesňují zvukovou podobu slov a napomáhají rozlišení jejich významu, všechny evropské jazyky mají totiž větší množství **fonémů** než dostupných písmen abecedy. Historicky starším, ale stále používaným rozšířením latinky je využití **digrafů** čili dvou po sobě jdoucích písmen, která se čtou jako jeden foném (v češtině např. ch), v některých jazycích může jeden foném reprezentovat i shluk více znaků (v němčině např. tři: **sch** [š]). V některých jazycích existuje pro jeden zvuk více možných znaků, v češtině je to **i-y** nebo **ú-ů**, v polštině **sz-ś** nebo **ż-ź**. Další možností je vytvoření úplně nového znaku, jako například **þ** a **ð** v islandštině. Nejjednodušší modifikací latinky jsou však zejména z praktického hlediska právě akcenty, proto se používají nejčastěji. Přestože se základní tvary akcentů v evropských jazycích ustálily během 20. století, diakritická znaménka se permanentně a nenápadně vyvíjejí. Např. v češtině je patrný odklon od dekorativnějšího stylu k neutrálnímu a nenápadnému pojetí: dříve obvyklý výrazně stínovaný háček ustoupil variantě souměrné dle svislé osy. V některých jazycích jsou čtenáři na správný tvar akcentů velmi citliví, v jiných zemích tvary různě kolísají. V češtině a rumunštině není možné zaměňovat háček a půloblouček, v turečtině jsou akceptovatelné oba tvary. Znaky s diakritikou jsou často vnímány jako samostatná písmena, čemuž odpovídá i abecední řazení: někdy jsou akcenty ignorovány, jindy se znaky s diakritikou umisťují za znak bez ní nebo dokonce až na samý konec abecedy.

ČÉŮěáůěáůČÉŮ
ČÉŮěáůěáůČÉŮ

↑ **Dekorativní pojetí českých akcentů typografa Vojtěcha Preissiga (20. léta 20. století) a současný přístup u písma Goudy Old Style (akcenty navrhl autor článku k písmu Goudy Old Style, Adobe).**
The decorative approach to Czech accents by Vojtěch Preissig (the twenties of 20th century) and the contemporary style of Goudy Old Style face (accents for the latter face were designed by the author of this article).

When digitalising an existing face, the typographer has to make an important decision: whether it is better to use the original shape of the accents, although it might seem out of date, or whether to design new accents. Both ways are possible. For the digitalised version of **Preissig's antiqua**, **František Štorm** has prepared two versions: one with the original accents (very unusual from the contemporary point of view), and one with modern ones. Well known is the example of **Futura**, whose accents were designed by **Paul Renner**. Some foundries have adopted them, some have replaced them by more conventional ones. I believe that with the most common faces, the reader gets accustomed to a certain shape of the accents. If these are replaced by new, unconventional ones, it might cause difficulties with fluent reading of the text, even if the new version is typographically better.

Při digitalizaci již existujících písem je typograf postaven před problém, má-li zachovat původní tvar diakritiky, i když působí zastarale, nebo má-li navrhnout nový. Možné jsou oba přístupy. **František Štorm** např. při digitalizaci ***Preissigovy antikvy*** připravil dvě verze: jednu s původními, z dnešního pohledu velmi neobvyklými akcenty, a jednu se současnými. Známějším příkladem je ***Futura***, ke které navrhl akcenty autor **Paul Renner.** Některé písmolijny je převzaly, jiné je zaměnily za konvenčnější. Domnívám se, že čtenář si u často užívaných písem postupně zvyká na určitý tvar znamének a nový nebo netradiční přístup může narušit plynulost četby, a to i v případě, že nová verze je z typografického hlediska vydařenější.

háček a čárka
háček a čárka

← **Původní akcenty navržené Paulem Rennerem (Futura T, URW++).** Original accents designed by Paul Renner (Futura T, URW++).

← **Nově upravená diakritika (Futura BT, Bitstream).** Their redesigned version (Futura BT, Bitstream).

↓ **„Plovoucí" akcenty u písma Platelet (Emigre, autor Conor Mangat 1993) jsou zcela nepoužitelné pro polštinu i pro češtinu, kde je navíc místo háčku půloblouček – breve.**
"Floating" accents with the Platelet face (Emigre, designer Conor Mangat 1993) are utterly useless for both Polish and Czech, where there is, in addition, a breve instead of a caron.

URZĄD ÚŘAD

Nejčastější chyby

Nejčastější chybou jsou nevhodně tvarované akcenty, jejichž kresba neodpovídá charakteru písma a vychází z jiných konstrukčních zásad. Příkladem mohou být např. akcenty groteskového písma užité u antikvy nebo ještě hůře u zdobné kurzivy. Tvar diakritických znamének musí vycházet z kresebných principů daného písma. Naprostá lhostejnost tvůrce písma k akcentům je typická pro mnohé světové písmolijny, extrémní ignorantství

projevuje například americká **Emigre**. Ve fontech tohoto typu patří mezi časté chyby záměna háčku a obloučku nebo zcela nepoužitelný ogonek. Smutnými příklady písma s nekorektní diakritikou jsou bohužel nejužívanější latinková písma vůbec: *Times New Roman* a *Times* z operačních systémů Windows a Mac OS. Obávám se, že v tomto případě se nápravy nedočkáme…

most common errors One of the most common errors is using accents which do not harmonise with the character of the face and which are constructed differently than the face, such as the accents of a sans serif face used with an antiqua, or, even worse, with decorative italics. Accents must be constructed in harmony with the way the face was built. The designer's indifference to the shape of the accents is typical for a number of type foundries. Appaling ignorance is exhibited for example by North American **Emigre foundry**. In such faces, one of the common errors is interchanging a caron with a breve or including a useless ogonek. Sad example of faces with incorrect accents is unfortunately provided by the ones most commonly used: the **Times New Roman** and the **Times** typefaces supplied with MS Windows and Mac OS operating systems. I fear that here one might wait for the rectification in vain...

→ **Asymetrický háček a nevhodný tvar ogonku u systémového písma Times New Roman (MS Windows), tvarově vhodný háček, leč v nestejné výši nad literami a opět nesprávný ogonek u systémového písma Times (Mac OS X).**
Assymetrical caron and wrong shape of the ogonek in the system face Times New Roman (MS Windows); better shaped caron, but in varying height above the glyphs and, again, wrong ogonek in the system face Times (Mac OS X).

věž język věž język

Problematická pro typografy bývá vzdálenost akcentu od znaku. Čtenář vnímá písmeno s akcentem jako celek a chybně umístěný akcent může vést k chybné interpretaci. Je-li kupř. znaménko umístěno těsně k písmenu, může se v malých velikostech nebo při letmém čtení s písmenem slévat, a tím znesnadňovat čtení nebo dokonce přivodit záměnu s jiným znakem. Diakritika umístěná příliš vysoko téměř znemožňuje plynulé čtení. Stejný problém vzniká u diakritiky vedle znaku (např. **ď**), kde vyvstává i problém správného kerningu. Vzdálenost konkrétního akcentu od účaří by měla být ve fontu konstantní, je třeba počítat s tím, ze některé litery (např. s oblými tahy jako **c** nebo **s**) mohou být vyšší či nižší než ostatní. Ve výjimečných případech je nutné upravit původní tvar znaku, brání-li ozdoba umístění akcentu.

The distance between the glyph and the accent constitutes another problem for the typographer. The reader perceives the accented character as a whole and a wrongly placed accent may lead to a wrong interpretation. If the accent is placed too close to the character, it could merge with it, especially in small lettersizes or during cursory reading. This makes reading more difficult and it can even lead to mistaking a character for another one. An accent placed too far above the character makes smooth reading nearly impossible. The same problem is encountered in cases where the diacritics is placed on the side of a character (**ď**); here one also has the added problem of proper kerning. The distance between the baseline and an accent should be, within one face, constant. It is necessary to take into account that some glyphs (such as the ones with round strokes, like **c** or **s**) might be taller or shorter than others. In exceptional circumstances, it is unavoidable to alter the shape of the character, if an ornament gets in the way of an accent.

→ **Ukázka upraveného znaku s, aby bylo možné umístit diakritiku, v písmu Fette Fraktur (Linotype).**
Example of an s character, altered so that it allows adding the diacritics, in the face Fette Fraktur (Linotype).

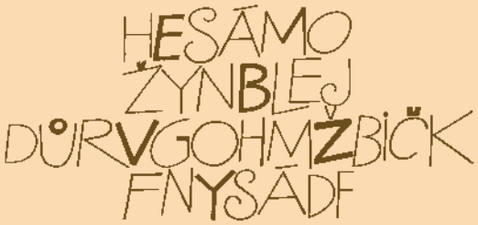
I když má písmo korektně tvarované akcenty umístěné ve vhodné vzdálenosti od znaku, veškerá práce může přijít vniveč, jsou-li akcenty špatně horizontálně umístěny. Opticky taková diakritika z písmene „padá“ a narušuje celkovou harmonii. Symetrická znaménka se téměř výlučně umisťují na optický střed znaku, zvláště jde-li o symetrické znaky. U asymetrických akcentů je více možností, jak znaménka umístit, opět je třeba dbát na optickou vyváženost, aby ze znaků nepadala. Nejvíce péče vyžaduje umístění akcentů u kurzivy, zvláště má-li výrazně kaligrafický charakter; někdy nezbude než se smířit s kompromisem.
Některé písmolijny se dopouštějí další chyby: domnívají se, ze pro rodinu písem stačí jedna sada akcentů. Korektní diakritika musí být navržena pro každý duktus zvlášť, nebo musí být alespoň korektně interpolována. Jelikož diakritika musí vycházet z charakteru písma, je nutné upozornit na to, že kurziva, zejména u antikvových písem, je postavena na kaligrafickém základu, a proto by i akcenty měly mít odpovídající kaligrafický charakter. U ostatních písem, jako jsou např. grotesky, stačí mít obvykle diakritiku nakloněnou.

Even if the face contains correctly shaped accents placed in an ideal distance of the characters, all effort might be in vain if the accents are not well placed horizontally. Such accents “fall off” the characters and they destroy the overall harmony. Symmetrical accents are, almost as a rule, placed at the optical center of the character, especially if the characters themselves are also symmetrical. Asymmetrical accents offer more options where to place them. Again, it is necesarry to opt for the visual ballance, so that the accents do not “fall off” the characters. Maximum care has to be taken while adding accents to the italics, especially to a strongly calligraphic one; sometimes, one has to give in to a compromise.
Some foundries fault by assuming that for one typographic family, one set of accents is sufficient. Correct diacritics has to be designed for each weight separately, or at least it has to be correctly interpolated. Because the accents must respect the character of the face, it should be pointed out that italics, especially antiqua italics, has strong caligraphic leaning and the accents should therefore be calligraphic, too. With other faces (such as sanserifs) it is usually sufficient to slope the accents.

déšť *déšť* déšť *déšť*

↑ **Akcenty navržené v české firmě Macron Otakarem Karlasem a Martinem Klimešem k písmu Adobe Caslon respektují kaligrafický styl kurzivy a tvoří s písmem harmonický celek. Druhá ukázka je z písma Adobe Caslon Pro.**
Accents designed in the Czech company Macron by Otakar Karlas and Martin Klimeš for the Adobe Caslon face respect the calligraphic style of the italics. They are well ballanced with the face and thus function as a whole. The second example comes from the Adobe Caslon Pro face.

the obstacles of diacritics Different approach to accents is applicable when designing a poster, a book cover or a logotype. Then it is possible to adapt the original accents, for example to fit the text into the available space. Some artists work creatively with the accents—they use them to enhance the aesthetic impact of the work. In such cases, caron might be substituted with a horizontal stroke, a breve or a triangle. Dieresis might form a part of the character or it might be stretched to its full width. Accent might also grow out of the character. This option is not advisable in cases where such revolutionary approach may lead to misinterpretation. One example is the face used for the names of Prague Metro stations, in which a caron is replaced by a macron. (Recently issued digital version of the face does not contain that error.)



↑ **Ukázky dobové individuální diakritiky z knihy Bohumila Lanze a Zdeňka Němečka Písmo v propagaci (Merkur, Praha 1974).**
Examples of contemporaneous individual accents in Písmo v propagaci (Type for Advertisment), book by Bohumil Lanz and Zdeněk Němeček (Merkur, Prague 1974).

Preissigova Antikva
(Preissig's Antikva, Vojtěch Preissig 1924)

Futura (Paul Renner 1924)

Parlament (Oldřich Menhart 1950)

Fedra (Peter Biľak 2004)

↖ **Netradiční, autorský přístup k diakritice u knižních písem.**
Unusual, strongly authorial approach to the accents in some typefaces.

There is no single answer to whether accents may vary in width. One of the typical examples is the macron above i and above the æ ligature. If the width is set to be fixed, then it comes out as too wide above the i and thus requiring adapting of the kerning in words such as lil; on the contrary, it is too narrow for the æ ligature. In my opinion, it is better to use a variable width of the accent, both in case of the macron and with the ogoneks. These need to be adapted so as to harmonise with the character.
In the times of the printing press, the accents above uppercase letters constituted a number of problems. That is why the diacritics above the uppercase letters usually comes out flatter than the diacritics above lowercase; this also allows uppercase lines to be set closer together. It is not clear whether it is better to use similar accents for lowercase and for small caps (this is desirable where the small caps are used on one line with lowercase), or whether it is preferable to use smaller accents for both small caps and uppercase. Ideal solution, of course, would be having both options available...
Diacritics is a hot topic, both among the type designers and among general public. Millions of readers in Europe struggle with incorrect accents in foreign fonts, and converting between the different encodings is a nightmarish experience for virtually every computer user in Central and Eastern Europe. Apart from the extreme opinion that it would be easiest to get rid of all accents whatsoever, there are some interesting ideas resulting from the discussions. As a proof one may look at the Slovak project Diacritics. Students of the Graphics design Department of the VŠVU (College of Fine Arts in Bratislava) have attempted to design entirely new symbols; some have tried to simplify the accents, some have parodied them. The brochure is undoubtedly inspiring. However, globalisation and standardisation make the possibility of a complex change yet more difficult. Introducing new characters would prove far more complicated than the recent adding of the Euro symbol, and still, there are so many typefaces which have not had it added yet.
The following overview does not attempt to be comprehensive. The list of languages does not contain some minor and rarely used languages, as well as any non European languages. It is also necessary to consider the fact that some languages are influenced by their neighbouring ones. Thus, they adopt words with their original orthography, for which the original accents are needed. This is common in English; some words adopted from French, such as café or façade, are written as in original. Also, the overview does not contain some special symbols needed for transcription from foreign alphabets into the latin script, or the symbols used nationally for denoting accent in textbooks and dictionaries.

Úskalí diakritiky

Odlišný přístup k akcentům je možný v případě, kdy typograf navrhuje plakát, knižní obálku či logotyp. Tehdy bývá úprava originální diakritiky důležitá např. z prostorových důvodů. Někteří výtvarníci přistupují k akcentům tvůrčím způsobem – používají je k zesílení estetického dojmu. V těchto případech je tedy možné např. místo háčku udělat vodorovný tah, oblouček či trojúhelník, umlaut zase může být zapuštěn svisle do znaku nebo roztažen na jeho šířku. Akcent může také tvořit součást znaku, může z něj „vyrůstat". Tento přístup považuji za nevhodný tam, kde netradiční diakritika snadno vede k chybné interpretaci, jako tomu je např. u písma užitého pro názvy stanic pražského metra, kde je namísto háčku vodorovný tah. (Nedávno publikovaná digitální verze tuto chybu neobsahuje.)
Nejednotný přístup panuje u otázky, mohou-li být některá diakritická znaménka šířkově diferencovaná; typickým příkladem je vodorovná čárka – makron – nad **i** a nad ligaturou **æ**. Má-li makron shodnou šířku, pak je nad i příliš široký, což vyžaduje úpravu kerningu v případě slov jako lil, a nad æ zase moc úzký. Variabilní akcent je podle mého názoru vhodnější jak u makronu, tak u ogonků, které je třeba individuálně upravit, aby plynule navazovaly na písmeno.
V době knihtisku působily akcenty nad verzálkami řadu problémů, proto se diakritika u verzálek obvykle kreslí plošší než u minusek, což také umožňuje sázet řádky verzálek blíže k sobě. Otázkou je, zda je u malých kapitálek lepší dělat diakritiku co nejvíce shodnou s diakritikou minusek (vhodné tehdy, jsou-li malé kapitálky používány v jedné řádce se základním řezem), nebo naopak menší, obdobně jako u verzálek. Ideální by byly obě verze…
Téma diakritických znamének je mezi současnými typografy i laiky stále živé, neboť s nekorektními akcenty zahraničních fontů se potýkají miliony čtenářů v celé Evropě a konverze mezi různými kódováními trápí snad každého uživatele počítače ve střední a východní Evropě. Kromě extrémního názoru, že by bylo nejjednodušší diakritiku prostě zrušit, vycházejí z diskusí i zajímavé nápady. Dokladem toho může být slovenský projekt Diakritika. Studenti **Katedry grafického dizajnu VŠVU** v Bratislavě se pokusili navrhnout zcela nová znaménka; někteří se snažili systém zjednodušit, jiní si z akcentů dělali legraci. Každopádně je výsledná brožura zajímavou inspirací. Globalizace a standardizace však případnou změnu velmi ztěžují, zavedení nových znaků by bylo mnohem komplikovanější než nedávné přidání Eura – a přesto je tolik fontů, které tento znak ještě neobsahují.
Následující přehled si neklade za cíl být vyčerpávající. Seznamy jazyků neobsahují některé minoritní nebo již téměř neužívané jazyky ani jazyky neevropských národů. Je třeba si také uvědomit, že některé jazyky jsou výrazně ovlivněné jazyky sousedními, od kterých přejímají slova i s původním pravopisem a tudíž k jejich zápisu potřebují vypůjčené akcenty. To je běžné např. v angličtině: původní pravopis si uchovávají např. francouzská slova café nebo façade. Následující přehled rovněž neuvádí speciální znaménka užívaná při přepisu z cizích jazyků do latinky nebo národní znaménka používaná pro označení přízvuku v učebnicích a slovnících.

Diakritická znaménka nejsou vlastními písmeny jako například číslice. Jsou jen tlumeným doprovodem písma, který nesmí rušit plynulost základních písmových tvarů a vnášet do tištěných textů přílišný neklid a zmatek. Podobně jako interpunkční znaménka mají i akcenty pomáhat čtenáři k snadné čitelnosti, nenásilně a nevtíravě jej upozorňovat na změnu výslovnosti a správnou fonetickou hodnotu písmen. Jestliže se grafická funkce znamének výslovnosti přehání a povyšuje k důležitosti vlastních znaků latinské abecedy, je plynulost i nejlepšího písma rozbita, klidné vnímání rozrušeno, čtení textů znesnadněno. Správná míra, zabarvení, umisťování a kresebné tvary akcentů jsou technicky i esteticky závažnou složkou českého typografického písma.
Oldřich Menhart: Tvorba typografického písma. SPN, Praha 1957.

Accents are not individual characters, such as the numerals are. They are simply a companion to the face; they should not disturb the flow of the basic lettershapes and they should not bring unrest and chaos to the printed text. Just like the other analphabetic symbols, the accents should enhance legibility, they should quietly, but firmly point to a change in pronunciation and to the phonetic value of the letters. If the accents are overstressed and raised in importance to the level of the letters themselves, the flow of even the best of faces is broken, calm perception of the text distracted, legibility disturbed. Ballance, colour, position and shape of the accents is important for the technique and aesthetics of composing a Czech typeface. Oldřich Menhart: Tvorba typografického písma (The creation of a typeface). SPN, Prague 1957.

Ukázky Menhartova řešení diakritiky

Diakritická znaménka čili písmové akcenty jsou pozdějším doplňkem latinského písma. Jejich tvary, velikost i polohu je třeba přizpůsobovat pravopisným i grafickým požadavkům dobré čitelnosti. Poněvadž není univerzálního tiskového písma, nelze také užívat jednotných tvarů těchto znamének v různých druzích typů. Nejvíce nesnází působí písmaři umístění akcentů nad kapitálkami, kde je pro jejich kresbu malý prostor. Je žádoucí, aby se akcenty velkých písmen lišily důrazem od akcentů minuskulí, aby byl mezi nimi přiměřený rozdíl v síle i ve velikosti. Na hořejších ukázkách romany pro řádkové sázecí stroje vidíme řešení různých českých akcentů, které u řádkového písma nesmějí přesahovat ani šířku, ani výšku daných rozměrů matrice.

íĀřĚťůŬ

Examples of Menhart's solution of the accents Diacritic symbols or the accents are a late addition to the latin alphabet. Their shape, size and position has to be adapted to suit the orthography and to respect the demand for smooth legibility. Because no universal typeface exists, it is not possible to use one shape of the accents for the many different sorts of typefaces. The uppercase brings most trouble to the designer, leaving little space to place the accents. It is desirable to distinguish the accents for uppercase and lowercase. There should be enough difference between them, both in strength and in size. In the above example of a roman face for Linotype machines, one can see the various versions of Czech accents. In a Linotype face, these may not exceed the width and height of the matrix.

Jestliže je třeba činit rozdíly v kresbě diakritických znamének pro malá a velká písmena typografické abecedy, je tím nutnější rozlišovat jejich tvary a sílu u písem normálního a zesíleného řezu. Na čtyřech ukázkách typů pro řádkové sázecí stroje vidíme příklady zesilování akcentů, přiměřené kresbě polotučných písmen. Tento postup je třeba zachovávat také v kresbě všech interpunkčních znamének, aby nejen písmena, ale i pomocné typové znaky byly náležitě zabarveny a působily dojmem jednolitosti. Špatně vykreslené a nedbale umístěné akcenty ztěžují plynulost čtení a kazí vzhled tiskových typů. Varujme se výstředních tvarů v kresbě akcentů, aby tato znaménka ani v drobných stupních písma nesplývala s vlastními typy v nejasné, nezřetelné skvrny.
Také tvary, poloha a síla akcentů musí být přizpůsobeny celkovému charakteru a zabarvení kurzivního písma. ✖

čäčäéĚéĚ

While it is essential to draw the accents for uppercase and lowercase letters differently, it is yet more essential to adapt the shape and thickness of the accents for the the normal and bold cuts of the typeface. In the four examples of faces for Linotype one can see how the accents weighten to fit the bold cuts. The same method applies while adapting the other analphabetic symbols, so that not only the characters, but all the symbols are of the same colour and they give the sense of unity. Badly drawn and carelessly placed accents destroy the smooth legibility of the line and spoil the whole typeface. We should beware of excentricities in the accent shapes, so that, even in smaller sizes, they do not merge with the characters to form illegible spots.
The shape, position and strength of the accents has to be adapted to suit the overall character and colour of the italics. ✖

č éč éčéčé

POUŽITÁ A DOPORUČENÁ LITERATURA / LITERATURE USED AND RECOMMENDED

→ **Bringhurst, Robert:** The Elements of Typographic Style. Hartley and Marks, 2002
→ **Data on Languages:** Institut of Esthonian Language, http://www.eki.ee/letter/
→ **Dyrynk, Karel:** České původní typografické písmo. Typografia, Praha 1925
→ **Encyklopedie Wikipedia** www.wikipedia.org
→ **Gaultney, J. Victor:** Problems of diacritic design for Latin script text faces. 2002, http://www.sil.org/~gaultney/research.html
→ **Character design standards** http://www.microsoft.com/typography/developers/fdsspec/default.htm
→ **Menhart, Oldřich:** Tvorba typografického písma. SPN, Praha 1957
→ **Polish Diacritics How To?** http://studweb.euv-frankfurt-o.de/twardoch/f/en/typo/ogonek/index.html
→ **Sonberg Josef:** Strojová sazba. Knižnice Typografia, Praha 1978
→ **Thorn and eth:** How to get them right, http://briem.ismennt.is/
→ **Wells, J. C.:** Orthographic diacritics and multilingual computing, http://www.phon.ucl.ac.uk/home/wells/dia/diacritics-revised.htm

diakritika CE

Při vytváření a umisťování diakritických znamének je třeba mít na paměti, že při vícejazyčné sazbě se mohou vedle sebe ocitnout nejrůznější akcenty. Proto je nutné, aby ladily nejen s písmeny, ale i vzájemně mezi sebou. Při vytváření fontů podporujících mnoho jazyků je třeba volit tvary diakritických znamének tak, aby byly co nejvíce akceptovatelné.
Následující tabulka nepodává vyčerpávající přehled všech evropských akcentů, je to spíše úvod do problematiky zaměřený na diakritiku užívanou ve střední a východní Evropě. Předem se omlouváme za případné nesrovnalosti; všechny komentáře a nápady k vylepšení, doplnění nebo k opravám vítáme. Cílem projektu je vytvoření webové stránky, která by se stala jakýmsi centrálním shromaždištěm informací o užívání a tvorbě korektních diakritických znamének. O vzniku takového webu budeme na stránkách Typa informovat.

When creating and placing accents, it is necessary to be aware of the fact that typesetting multiple languages may cause the various accents to appear together. That is why the accents must harmonise not only with the characters, but also with each other. When cutting a new face which supports multiple languages, the shapes of the accents should be standard and acceptable, rather than eccentric. The following table does not give a full list of all European accents; it is more likely an introduction into the field, with emphasis on the diacritics used in Central and Eastern Europe. We apologise for any inaccuracies; all comments and ideas that could improve or correct the following are welcome. The goal of the project is to create a website which would function as a source of information about making and use of correct accents. When such a website comes to life, we will inform you about it in the Typo magazine.

JMÉNO / NAME	čárka, ostrý přízvuk	acute
ADOBE PS	acute	acute
UNICODE	00B4	00B4
JAZYKY / LANGUAGES	čeština, dánština, faorština, grónština, holandština, islandština, italština, maďarština, okcitánština, portugalština, slovenština, španělština, švédština, velština	Czech, Danish, Dutch, Faroese, Greenlandic, Hungarian, Icelandic, Italian, Occitan, Portuguese, Slovak, Spanish, Swedish, Welsh,
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU	Od 14. století se ujala v češtině k označování dlouhých samohlásek (**a**, **e**, **i**, **o**, **u**, **y**) a slabikotvorných či dlouhých souhlásek (**r**, **l**). Od 16. století se objevují čárky i v maďarštině u znaků **a**, **e**, **i**, **o**, **u**. V polštině čárka měkčí znaky **c**, **n**, **s**, **z**; u souhlásky **o** mění výslovnost na **u**. V islandštině mohou mít čárku všechny samohlásky.	The acute has been used to denote the lengthening of vowels (**a**, **e**, **i**, **o**, **u**, **y**) in Czech since the 14th century. It also denoted syllabic or long consonants (**r**, **l**) in Slovak. In the 16th century, the acute first appeared in Hungarian with the characters **a**, **e**, **i**, **o**, **u**. In Polish, acute softens **c**, **n**, **s**, **z**; with **o**, it alters the pronunciation. In Icelandic, all vowels may appear with acute.
POZNÁMKY / NOTES	Čárka je také užívána pro zápis jednoho z pěti tónů při romanizaci mandarinské čínštiny způsobem **pinjin** (pinyin).	Acute denotes one of five tones in the pinyin latinised version of Mandarin Chinese.
DESIGN Ýý	Teoreticky může být čárka v libovolném úhlu k účaří, od téměř vertikální polohy po horizontální. Nicméně vzhledem k tomu, že toto znaménko by v polštině mělo být spíše svislé, je vhodnější u multijazyčných fontů kreslit čárku akceptovatelnou polskými čtenáři, aby nebylo nutné vytvářet specifickou polskou variantu znaku **ó**. Pokud má mít čárka proměnlivou šířku, měla by se zužovat směrem dolů. Velmi obtížné může být horizontální umístění čárky: měla by být mírně posunuta do pravé strany znaku, ale zároveň by z něj neměla „padat“. Úhel, který svírá čárka se svislou osou písma, má být shodný s úhlem, který svírá obrácená čárka. Vzhledem k tomu, že znaky s čárkou jsou běžnou součástí západních fontů, existuje velké množství dobrých příkladů, jak tento znak kreslit.	In theory, the angle between the baseline and the acute may be arbitrary, from almost vertical to almost horizontal. However, in Polish, the acute should be rather vertical. Therefore it is better, in multilingual typefaces, to draw it acceptably for the Polish readers, so that there is no need to draw a special version of the Polish **ó** character. If the width is to vary, it should narrow downwards. Horizontal placing of acute may prove difficult: it should incline towards the right slightly, but at the same time it should not “fall off” the character. The angle of the acute and the vertical axis of the type should be the same as of a grave. Because characters with acute are included in most western typefaces, there are many examples as how to draw it properly.
ODKAZY / LINKS	→ http://studweb.euv-frankfurt-o.de/twardoch/f/en/typo/ogonek/kreska.html	

á é ó ú í ý ń ć ś ó ź Í á é

Á É Ó Ú Í Ý Ń Ć Ś Ź Ĺ Ŕ É Ó

JMÉNO / NAME	zpětná čárka, tupý přízvuk	grave
ADOBE PS	grave	grave
UNICODE	0060	0060
JAZYKY / LANGUAGES	francouzština, holandština, italština, katalánština, lucemburština, maltština, norština, okcitánština, portugalština, rétorománština, švédština, velština	Catalan, Dutch, French, Italian, Luxembourgish, Maltese, Norwegian, Occitan, Portuguese, Retoroman, Swedish, Welsh
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU / HISTORY AND EXAMPLES OF USE	Zpětnou čárku nalézáme od 17. století ve francouzských a italských tiscích. S výjimkou zápisu přejatých slov se běžně neužívá v žádném středoevropském nebo východoevropském jazyce.	Grave is to be found in French and Italian prints since the 17th century. With the exception of words adopted from other languages with the original orthography, the grave is not commonly used in any East and Central European languages.
POZNÁMKY / NOTES	Zpětná čárka je také užívána pro zápis jednoho z pěti tónů při romanizaci mandarinské čínštiny způsobem **pinjin** (pinyin).	Grave denotes one of five tones in the pinyin latinised version of Mandarin Chinese.
DESIGN Èè	Pro zpětnou čárku platí stejná pravidla jako pro čárku (ostrý přízvuk), jen by měla být symetricky zrcadlená. Pokud má mít čárka proměnlivou šířku, měla by se zužovat směrem dolů. Velmi obtížné může být horizontální umístění čárky. Ta by měla být mírně posunuta do levé strany znaku, ale zároveň by z něj neměla „padat“. V kaligrafických písmech nebo antikvách nemusí být zpětná čárka zrcadlovou kopií ostrého přízvuku, ale může být řešena individuálně. Vzhledem k tomu, že znaky s čárkou jsou běžnou součástí západních fontů, existuje velké množství dobrých příkladů, jak tento znak kreslit.	Grave is a mirror image of acute and same rules of composition apply to both. It the width is variable, the grave should narrow in downwards direction. It may be difficult to place it horizontally. It should incline to the left slightly, but at the same time it should not “fall off” the character. In calligraphic or antiqua faces the grave does not have to be a mirror image of acute, it may be shaped differently. Because characters with grave are included in most western typefaces, there are many examples as how to draw it properly.

à è ù ì ò ỳ à è ì ò ù à è ì ò

À È Ù Ì Ò Ỳ À È Ì Ò Ù È Ì Ò

JMÉNO / NAME	**háček**	**caron**
ADOBE PS	caron	caron
UNICODE	02C7	02C7
JAZYKY / LANGUAGES	bosenština, čeština, estonština, finština, chorvatština, litevština, livonština, lotyština, dolní lužická srbština, horní lužická srbština, slovenština	Bosnian, Croatian, Czech, Estonian, Finnish, Latvian, Lithuanian, Livonian, Upper and Lower Serbian, Slovak, Slovenian
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU / HISTORY AND EXAMPLES OF USE	Háček je původně zvláštností češtiny, kde se prosazoval od 15.–16. století. Užívá i u jiných slovanských jazyků nebo v lotyštině a litevštině (tam ji zavedl v letech 1919–1921 prof. Josef Zubatý). Běžně se užívá i k transliteraci z nelatinkových jazyků.	Caron was originally specific for Czech, where it first appeared in 15th–16th century. It is used in other Slavic languages and also in Latvian and Lithuanian (there, it was introduced in 1919–1921 by professor Josef Zubatý). Beside that, it is commonly used for transcription from non latin-script languages.
POZNÁMKY / NOTES	Háček je užíván také pro zápis jednoho z pěti tónů při romanizaci mandarinské čínštiny způsobem **pinjin** (pinyin).	Caron also denotes one of five tones in the pinyin latinised version of Mandarin Chinese.
DESIGN Řř Ľľ	Háček může mít stejný tvar jako stříška, jen je obrácený o 180 stupňů. Pokud je stříška navržena odlišně, měla by obě znaménka mít stejný duktus, neboť vedle sebe mohou stát ve slovenštině a rozdílné pojetí by ve slově nepůsobilo dobře. Je obvyklé, že se tahy háčku zužují směrem nahoru. Kromě častější symetrické varianty může být háček asymetrický, stínovaný, zejména u klasicistních písem. V tomto případě je třeba respektovat základní pravidla pro kresbu písma: silný je tah směrem dolů, tenčí směrem vzhůru. Zatímco v češtině nebo slovenštině může být háček jak rozevřený, tak uzavřený (je-li návrh v souladu s písmem), ve slovinštině a chorvatštině je preferována spíše uzavřená varianta. Speciální tvar háčku – klička – je užíván v češtině a slovenštině u znaků **d**, **l**, **L** a **t**. Klička může vycházet z apostrofu či větné čárky, ale nesmí být tak výrazná, musí být menší a zejména užší. Znaménko by nemělo být tak výrazné jako větná čárka. Kličku je možné kreslit i jako výrazně vertikální čárku. Zabírá totiž méně prostoru a nepůsobí takové problémy při vyrovnávání. Vertikálně se tento akcent obvykle umisťuje k horní dotažnici minusek, ale jeho poloha nemusí být u všech znaků konstantní (u **ť** bývá často nutné znaménko posunout výše). U verzálky **Ľ** je žádoucí, aby znaménko přesahovalo výšku písmene, což většinou odpovídá zarovnání horního okraje akcentu na horní dotažnici minusek.	Caron may have similar shape to circumflex, only rotated by 180 degrees. If the circumflex is designed differently than the caron, both symbols should be of the same weight, because they may appear next to each other in Slovak and the word would not look right if they did not harmonise with each other. It is common that the strokes of the caron narrow in the upward direction. Apart from the most common, symmetrical version of caron, the symbol might be asymmetric or shaded, especially in classicist typefaces. In that case, it is necessary to respect the basic rules for drawing a typeface: the downward stroke should be stronger than the directing upwards. While in Czech or Slovak the caron may be both open and closed (depending on the overall design of the typeface), in Slovenian and Croatian the closed version is prefered. Special shape of a caron, a comma accent, is used in Czech and Slovak with **d**, **l**, **L** and **t** characters. It could be derived from apostrophe or from sentence comma, but it should be more humble, smaller, and, importantly, narrower. Generally, the symbol should draw less attention than the sentence comma. The comma accent could also take the shape of acute (in such case it should be rather vertical) ; it occupies less space and it does not cause as many problems in kerning. Vertically, the symbol is most often placed towards the ascender line, but its position does not necessarily have to be constant. (with **ť**, it is often inevitable to place the accent higher that with the other characters). With capital **Ľ**, it is desirable that the accent exceeds the height of the character. This is mostly equivalent with justifying the upper edge of accent to the ascender line.
ODKAZY / LINKS	→ http://www.hut.fi/u/tuhkanen/Sery-C/Kotus-sz-hatut-EN.html	→ http://www.eki.ee/kiisu/keel/Hattujuttu-EN.html

ě š ž *ř* ž **č** ě ž ř **ž** ě *š* č **ě** š **č** ř

Ě Š Ž *Š* *Č* **Č** Ě Ž Ř **Ž** Ě *Š* **Ě** Š Ř

ď ť ľ *ď* *ľ* *ť* ľ ď **ľ** ď *ť* **ď** ť ľ ď

Ď Ť Ľ *Ď* *Ľ* **Ť** Ľ Ď **Ľ** Ď *Ť* **Ď** Ť Ľ

JMÉNO / NAME	**čárka pod písmenem**	**comma accent (bellow the character)**
ADOBE PS	commaaccent	commaaccent
UNICODE		
JAZYKY / LANGUAGES	livonština, lotyština, rumunština	Latvian, Livonian, Romanian
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU / HISTORY AND EXAMPLES OF USE	Čárka pod písmenem se používá v rumunštině pod **s** a **t**, v lotyštině pod souhláskami **g**, **k**, **l**, **n**, **r**.	The comma accent is used in Romanian with **s** and **t**, in Latvian with consonants **g**, **k**, **l**, **n**, **r**.
POZNÁMKY / NOTES Ţ ţ	Velmi často je možné objevit znaky, které mají místo správné čárky pod znakem sedilu. V rumunštině je užívání sedily místo čárky pod znakem běžné a tolerované, avšak nesprávné. V lotyštině je užívání sedily, která je tradičně napojena na znak, nepraktické, neboť technicky není možné, aby byla napojena na spodní část znaků jako **K** nebo **R**. Proto je praktičtější toto znaménko kreslit jako čárku bez styku s písmenem. Vedení Lotyšské SSR odstranilo znaky **ŗ** / **Ŗ** z psané lotyštiny a toto pravidlo v Lotyšsku stále platí. Nicméně komunita Lotyšů mimo vlast nadále užívá starý způsob pravopisu.	It is easy to come across characters which have cedilla in place of a correct comma accent. In Romanian, the cedilla is common and tolerated, although wrong. In Latvian, the use of cedilla (which is merged with the character) is not practical, because it is not technically possible to connect it with letters such as **K** or **R**. That is why it is better to draw the accent more comma like, so that it does not touch the character. The government of Soviet Latvia got rid of the **ŗ** / **Ŗ** characters in written Latvian and in Latvia, this rule is abided to since. However, in the Latvian communities abroad, the original orthography is used.
DESIGN	Pro design čárky pod písmenem platí obdobná pravidla jako pro alternativní formu háčku. Může vycházet z apostrofu, větné čárky či z diakritického znaménka čárka (v tomto případě musí být ale výrazně vertikální). Znaménko by nemělo být tak výrazné jako větná čárka. Z důvodu časté potřeby sazby s malým prokladem by mělo být i poměrně nízké. Čárka pod písmenem se umisťuje na optický střed písmene s výjimkou malého **r**, kde je umístěna na střed svislého tahu (jako u **l**). Z estetických i praktických důvodů se u malého **g** píše čárka nad znakem, otočená o 180 stupňů.	Similar rules are to be abided to with both comma accents, the one alternating for a caron and the one placed bellow the character. It may be derived from apostrophe or from acute (in such case it should be rather vertical). The symbol should not draw as much attention as a sentence comma. Since tight leading is commonly needed, the symbol should be rather low. Comma accent is placed in the visual centre of the character with the exception of a lower case **r**, where it is placed at the centre of the vertical stroke (same as with **l**). Both for technical and aesthetic reasons, the comma accent is drawn above the lower case **g**, rotated by 180 degrees.

ş ţ *ǵ* ķ **ļ** ņ *ŗ* *ş* ţ **ǵ** ķ **ļ** ņ ŗ

Ş Ţ Ģ Ķ **Ļ** Ņ *Ŗ* *Ş* Ţ **Ģ** Ķ **Ļ** Ŗ

JMÉNO / NAME	**cédille [sedij], sedila**	**cedilla**
ADOBE PS	cedilla	cedilla
UNICODE	00B8	00B8
JAZYKY / LANGUAGES	albánština, baskičtina, francouzština, katalánština, okcitánština, portugalština, historická španělština, turečtina, walloonština	Albanian, Basque, Catalan, French, Occitan, Portuguese, Old Spanish, Turkish, Valonese
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU / HISTORY AND EXAMPLES OF USE	Sedila vznikla ze spodní části malého kurzivního **z** a její jméno vychází ze starého španělského názvu malého **z**. Ve španělštině se neužívá od ortografické reformy v 18. století, kdy byla nahrazena písmenem **z**. Nejčastěji se sedila objevuje pod písmenem **c** v západorománských jazycích. V turečtině se píše i pod **s**.	Cedilla origins in the lower part of lower case **z** and its name comes from old Spanish name of the character. In Spanish, it is not used since the reform of orthography in the 18th century, when it was replaced by the letter **z**. Most commonly, cedilla appears bellow **c** in Western Roman languages. In Turkish, it is also used with **s**.
POZNÁMKY / NOTES	Nesprávné, ale běžné je užívání sedily místo čárky pod písmenem v rumunštině a lotyštině. Blíže viz komentář k čárce pod písmenem.	Although it is wrong, cedilla is commonly used instead of comma accent bellow letters in Romanian and Latvian. For further details, refer to the above part concerning the comma accent.
DESIGN Ş ş	Tvarově může sedila nabýt nejrůznějších variací, nejběžnější forma připomíná číslovku 5 bez horního vodorovného tahu a je napojená na písmeno. Možná, ale méně častá je podoba bez napojení na znak. Vzhledem k tomu, že znak **ç** je běžnou součástí západních fontů, existuje velké množství dobrých příkladů, jak tento znak kreslit.	The cedilla may have various shapes; most common one resembles the numeral 5 without the horizontal bar in the upper part of the character, and it touches the character to which it belongs. Another, less common version does not touch the character. Because **ç** is included in most western typefaces, there are many examples as how to draw it properly.
	ç ş ç ş ç ş ç ş ç ş ç ç ş	Ç Ş Ç Ş Ç Ş Ç Ş Ç Ş Ç Ç Ş

JMÉNO / NAME	**stříška**	**circumflex**
ADOBE PS	circumflex	circumflex
UNICODE	02C6	02C6
JAZYKY / LANGUAGES	esperanto, francouzština, grónština, holandština, italština, lucemburština, maltština, norština, portugalština, rétorománština, rumunština, slovenština, turečtina, valonština, velština	Dutch, Esperanto, French, Greenlandic, Italian, Luxembourgish, Maltese, Norwegian, Portuguese, Retoroman, Romanian, Slovak, Turkish, Valonese, Welsh
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU / HISTORY AND EXAMPLES OF USE	Označuje zpravidla samohlásky otevřené, většinou dlouhé, ve francouzštině nad **a**, **e**, **i**, **o**, **u**. Ve slovenštině se užívá nad **o**. V esperantu nad **c**, **g**, **h**, **j** a **s**. Ve velštině nad **w** a **y**.	Mostly, it denotes open and long vowels; in French **a**, **e**, **i**, **o**, **u**. In Slovak, it is used with **o**. In Esperanto, with **c**, **g**, **h**, **j** and **s**. In Welsh with **w** and **y**.
DESIGN Ô ô	Stříška mívá obvykle stejný tvar jako háček, jen je obrácená o 180 stupňů. Pokud je háček navržen odlišně, měla by obě znaménka mít stejný duktus, neboť vedle sebe mohou stát (např. ve slovenštině) a rozdílné pojetí by v jednom slově nepůsobilo dobře. Je obvyklé, že se tahy stříšky zužují směrem dolů. Kromě častější symetrické varianty může být stříška asymetrická, stínovaná. V tomto případě je třeba respektovat základní pravidla pro kresbu písma: tenčí je tah směrem vzhůru, silnější směrem dolů. Vzhledem k tomu, že znaky se stříškou jsou běžnou součástí západních fontů, existuje velké množství dobrých příkladů, jak tento znak kreslit.	Most commonly, the circumflex is of the same shape as caron, only rotated by 180 degrees. If the caron is designed differently, both symbols should have the same weight, because they might appear side by side (for example in Slovak) and thus they should harmonise with each other. Commonly the strokes of the circumflex narrow in the downward direction. Although a symmetrical circumflex is more common, it might be asymmetric and stressed. In such case it is necessary to abide to the basic rules applying to drawing a typeface: the upwards stroke is thinner than the downwards one. Characters with circumflex are included in most western typefaces. Thus, there are many good examples as how to draw the circumflex correctly.
	â ê ô ĵ î û ĉ ĝ ĥ ŷ ŵ ê î â ŝ	Â Ê Ô Ĵ Î Û Ĉ Ĝ Ĥ Ŷ Ŵ Î Â Ŝ

JMÉNO / NAME	**půlkroužek, oblouček**	**breve, half circle**
ADOBE PS	breve	breve
UNICODE	02D8	02D8
JAZYKY / LANGUAGES	esperanto, rumunština, turečtina	Esperanto, Romanian, Turkish
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU / HISTORY AND EXAMPLES OF USE	Užívá se v rumunštině nad **a**, v turečtině nad **g**, v esperantu nad **u** a ve fonetických přepisech latiny.	In Romanian, it is used with **a**, in Turkish with **g**, in Esperanto with **u**, and in phonetic transcription of Latin.
POZNÁMKY / NOTES	Zatímco v turečtině tvar znaménka osciluje mezi obloučkem a háčkem, v rumunštině s háčkem nelze zaměňovat!	While in Turkish, the shape of the character may vary from breve to caron, it is not allowed to interchange caron with breve in Romanian!
DESIGN Ğ ğ	Znaménko má být tvořeno citlivě tvarovaným, poměrně plochým obloučkem, který by měl být u písem s proměnlivou tloušťkou tahu ve střední části zesílen. Není možné akcent vytvořit deformací závorky apod. Proporčně i umístěním by mělo znaménko odpovídat háčku či stříšce, se kterou se také v rumunštině kombinuje.	The symbol should be delicately shaped, rather flat, half circle. In typefaces with variable stroke strength, it should be thicker in the bottom part. The designer should not use deformed brackets etc. to make the symbol. Proportionally and position-wise the accent should harmonise with caron or circumflex. In Romanian, it is also combined with circumflex.
	ă ğ ŭ ă ğ ŭ ă ğ ŭ ă ğ ă ğ ŭ	Ă Ğ Ŭ Ă Ğ Ŭ Ă Ğ Ŭ Ğ Ă Ğ Ŭ

JMÉNO / NAME	**obrácený háček, klička, ogonek, klička pod písmenem**	**ogonek**
ADOBE PS	ogonek	ogonek
UNICODE	02DB	02DB
JAZYKY / LANGUAGES	litevština, polština	Lithuanian, Polish
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU / HISTORY AND EXAMPLES OF USE	V polštině se ogonek píše pod **a** a **e** pro označení nosovek. V litevštině prodlužuje samohlásky **a**, **e**, **i**, **u**.	In Polish, the ogonek is used with **a** and **e** for denoting nasal vowels. In Lithuanian, it lengthtens **a**, **e**, **i** and **u**.
DESIGN	Ogonek patří mezi diakritická znaménka, která působí designérům největší potíže. Obrácený háček by měl ve většině případů dosahovat spodní dotažnice a neměl by přesahovat přes pravý okraj písmene, pod nímž je umístěn. Jeho styl musí odpovídat charakteru písma ve stínování i v zakončení. Ogonek musí plynule navazovat na písmeno, zejména na obloučité minusky a verzálku **U**. Horizontálně se znaménko nikdy neumisťuje na střed litery (s výjimkou **i**/**I**, kde tato situace může nastat), ale mělo by být posunuto do pravé části. U verzálek (vyjma **U**) je napojení jednodušší; u verzálky **A** jsou dvě možnosti napojení v případě, že písmo má serify: buď ogonek vychází ze středu tahu, nebo je napojen a plynule vychází z tahu v místě levé části serifu. Ogonek pro minusky by měl mít stejný tvar i velikost jako ogonek pro verzálky. Velmi podrobný popis včetně příkladů je možné nalézt na níže uvedené adrese.	Ogonek is one of the accents causing most trouble to typographers. Ogonek should, in most cases, reach the descender line, and it should not exceed the right edge of the character to which it belongs. Its style should correspond with the character of the typeface, both stress-wise and terminal-wise. Ogonek has to be connected with its character well, especially with round lower case letters and with the upper case **U**. Horizontally, the accent is never placed at the centre of the character (with the exception of **i**/**I**, where this may occur); it should be placed more to the right side of it. It is easier to connect ogonek with the upper case (again, with the exception of **U**). There are two ways to connect the accent with **A**, in case of a serifed typeface: the ogonek either connects to the centre of the character, or to the stroke on the left side of the serif. Very detailed description is to be found via the following link.
ODKAZY / LINKS	→ http://studweb.euv-frankfurt-o.de/twardoch/f/en/typo/ogonek/ogonek.html	

Ęę

ę ą ę i ą ę ą ę i ą ą ę i ą ę ą

ę Ą Ę Ī Ą Ę Ą Ę Ī Ą Ą Ę Ī Ą

JMÉNO / NAME	**vodorovná čárka nad písmenem**	**macron**
ADOBE PS	macron	macron
UNICODE	00AF	00AF
JAZYKY / LANGUAGES	litevština, livonština, lotyština	Latvian, Lithuanian, Livonian
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU / HISTORY AND EXAMPLES OF USE	Vodorovná čárka nad písmenem prodlužuje samohlásky **a**, **e**, **i**, **o** a **u** v lotyštině, **u** v litevštině. Užívá se i pro označení přízvuku v latině a při romanizaci nelatinkových jazyků.	Macron above a character lengthtens the vowels **a**, **e**, **i**, **o** and **u** in Latvian, **u** in Lithuanian. It denotes stress in Latin and in romanised non Latin alphabet.
POZNÁMKY / NOTES	Vedení Lotyšské SSR odstranilo znak **ō** / **Ō** z psané lotyštiny a toto pravidlo v Lotyšsku stále platí. Nicméně komunita Lotyšů mimo vlast nadále užívá starý způsob pravopisu.Ve staré německé typografii se čárka užívala namísto zdvojení: **ē** = **ee**. Vodorovná čárka je také užívána pro zápis jednoho z pěti tónů při romanizaci mandarinské čínštiny způsobem **pinjin** (pinyin).	The government of Soviet Latvia got rid of the **ō** / **Ō** character in written Latvian, and in Latvia, this rule is abided to since. However, in the Latvian communities abroad, the original orthography is used. In old German typography the macron was used instead of doubling the character: **ē** = **ee**. Macron also denotes one of the five tones in the pinyin romanised version of Mandarin Chinese.
DESIGN	Tloušťka tahu by měla být shodná s tloušťkou vodorovného tahu v písmu (např. s příčkou písmene **H**), šířka může odpovídat šířce háčku nebo stříšky. Vzhledem k proměnlivé šířce znaků, nad kterými může být vodorovná čárka umístěna, je vhodnější, když je šířka tohoto znaménka variabilní: užší pro **i**, širší pro **æ**.	The stroke thickness should be the same as the thickness of vertical strokes in the typeface (such as the bar in **H**), the width may be the same as caron or circumflex width. Because of the variable width of the characters that may need macron with them, variable width of macron is preferable—narrower for **i**, wider for **æ**.

Āā

ā ē ī ō ū ā ē ī ō ū ā ē ī

Ā Ē Ī Ō Ū Ā Ē Ī Ō Ū Ā Ē Ī

JMÉNO / NAME	**dvě čárky**	**double acute, hungarumlaut**
ADOBE PS	hungarumlaut	hungarumlaut
UNICODE	02DD	02DD
JAZYKY / LANGUAGES	maďarština	Hungarian
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU / HISTORY AND EXAMPLES OF USE	Dvě čárky se užívají jen v maďarštině jako znaménko prodloužení samohlásek **ö** a **ü**.	Double acute is used only in Hungarian, to denote the lengthtening of vowels **ö** and **ü**.
POZNÁMKY / NOTES	Jelikož maďarština rozlišuje dlouhé a krátké přehlasované **o** a **u**, je nutné, aby obě formy diakritických znamének byly od sebe jasně odlišitelné.	Because Hungarian distinguishes long and short **ö** and **ü**, it is also necessary to clearly distinguish the two accents.
DESIGN	Z grafického hlediska se jedná o dvě čárky za sebou. Pokud je čárka spíše horizontální, bývá nutné tvar čárek upravit zúžením a pootočením, aby se znaménka nad znak vešla. Velmi obtížné může být horizontální umístění dvou čárek. Měly by být mírně posunuty do pravé strany znaku, ale zároveň by z něj neměly „padat“.	From the typographer's point of view, double acute is composed of two following acutes. If the acute tends to be horizontal, it may be necessary to adapt it by narrowing the stroke and twisting the symbol a little, so that the new symbol does not come out too wide to fit above the character. It might prove difficult to place the double acute horizontally. It should lean to the right side of the character, but at the same time it should not be "falling off" it.

Űű

ű ő ő ő ű ő ő ű ő ű ő ő ű ő

Ű Ő Ő Ő Ű Ő Ő Ű Ő Ű Ő Ű Ő

JMÉNO / NAME	tilda	tilde
ADOBE PS	tilde	tilde
UNICODE	0303	0303
JAZYKY / LANGUAGES	baskičtina, estonština, grónština, katalánština, livonština, portugalština, španělština	Basque, Catalan, Estonian, Greenlandic, Livonian, Portuguese, Spanish
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU/ HISTORY AND EXAMPLES OF USE	Vlnovka nad znakem změkčuje **n** ve španělštině, katalánštině a baskičtině. V portugalštině označuje nosovky **a**, **o**. Do estonštiny uvedl roku 1818 toto znaménko nad **o** Otto Wilhelm jako označení hlásky mezi **ö** a **õ**.	Tilde above the character softens **n** in Spanish, Basque and Catalan. In Portuguese, it denotes nasality in **a** and **o**. Tilde above **o** was introduced into Estonian in 1818 by Otto Wilhelm to denote pronunciation somewhere between **ö** and **õ**.
DESIGN	Tvar vlnovky nad o má být shodný s vlnovkou nad **n** běžnou v západních fontech. Tilda by měla být spíše stínovaná a dostatečně odlišná od vodorovného makronu. Nevhodné je vytvořit akcent pomocí vlnovky, která je součástí ASCII sady (asciitilde, 007E), neboť ta bývá obvykle příliš velká a nevhodně tvarovaná.	The shape of the tilde above o should be the same as above **n**. Tilde above n is included in most western typefaces. It should be rather stressed and clearly distinguishable from macron. Tilde should not be derived from the one included in the ASCII set (asciitilde, 007E), since that one is usually too large and its shape is different.

Õõ

ãñõãñõãñõãñõãñõ ÃÑÃÑÕÃÕÃÑÕÃÑÕ

JMÉNO / NAME	tečka	dot, dotaccent
ADOBE PS	dotaccent	dotaccent
UNICODE	02D9, katalánská tečka 00B7	02D9, Catalan dot accent 00B7
JAZYKY / LANGUAGES	litevština, livonština, maltština, polština, turečtina	Lithuanian, Livonian, Maltese, Polish, Turkish
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU / HISTORY AND EXAMPLES OF USE	Tečka nad písmenem (s výjimkou tečky nad malým **i**) se užívá v polštině nad **z**, v litevštině nad **e**, v maltštině nad **c**, **g** a **z**. Mezi dvěma **l** najdeme bod v katalánštině. Turci rozlišují **i** a **l** s tečkou a bez ní.	Dot above a character (with the exception of the dot above lower case **i**) is used in Polish with **z**, in Lithuanian with **e**, in Maltese with **c**, **g** and **z**. In Catalan, the dot accent could be found in between two **l** characters. Turkish distinguishes **i** and **l** with the dot accent and without it.
POZNÁMKY / NOTES	V polštině je možné v rukopisu nebo u dekorativních nápisů nahradit znak **ż** vodorovně přeškrtnutým **z**.	In Polish, in handwritten or decorative script, it is permitted to use **z** with a middle stroke instead of a **z** character with the dot accent.
DESIGN	Diakritické znaménko tečka by mělo mít identický tvar a umístění nad znakem jako tečka nad **i**. Vždy by měla být nad znakem opticky vycentrována. Tečka nad verzálkami může být buď identická s tečkou nad minuskami, nebo v souladu s ostatními znaménky u verzálek zmenšená. Vertikálně by měla být zarovnána na horní hranu, střed nebo spodní hranu akcentu čárka. V katalánštině se v určitých případech vkládá mezi dvě **l** tečka umístěná přibližně na střed střední výšky písma. Tato tečka má být horizontálně umístěna v optickém středu mezi dvěma písmeny, což může být u tučných patkových písem velmi obtížné. V některých fontech je předpřipravený znak **L·** nebo **l·** (Ldot, ldot); běžně se ale používá jen samostatná tečka (periodcentered, Unicode 00B7). Velmi podrobný popis včetně příkladů je možné nalézt na níže uvedené adrese.	The dot symbol should be placed and shaped the same as the dot above **i**, and it should always be visually centered. The dot with caps may either be the same as the one with lowercase, or it may be scaled down accordingly to the other accents. Vertically, it should be leveled with the upper edge, with the centre, or with the lower edge of the acute. In Catalan, the dot accent is in some cases placed in between two **l** characters, approximately in the centre of the body height. Horizontally, such dot should be visually centered in between the two characters, which may prove difficult, especially with some bold serifed faces. Some typefaces contain the **L·** or **l·** (Ldot, ldot) characters; however, most common is the use of individual dot (periodcentered, Unicode 00B7). Detailed description with examples is to be found via the following links.
ODKAZY / LINKS	→ http://studweb.euv-frankfurt-o.de/twardoch/f/en/typo/ogonek/kropka.html	http://www.tug.org/TUGboat/Articles/tb16-3/tb48vali.pdf

Żż

ėżġłėčżġčłėżėġ ĖŻĠŁĖČŻĠČŁĖŻĖĠ

JMÉNO / NAME	kroužek	ring
ADOBE PS	ring	ring
UNICODE	02DA	02DA
JAZYKY / LANGUAGES	čeština, dánština, finština, grónština, norština, švédština, valonština	Czech, Danish, Finnish, Greenlandic, Norwegian, Swedish, Valonese
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU	Kroužek prodlužuje v češtině výslovnost hlásky **u**. Ve skandinávských jazycích mění výslovnost samohlásky **a**. Nad **a** se užívá též v Belgii ve walloonštině. **Å** je rovněž symbol pro délkovou fyzikální jednotku **angström** (10^{-10} m).	In Czech, the ring lengthens the pronunciation of **u**. In Scandinavian languages, it changes the pronunciation of **a**. With **a**, it is also used in Valonese. **Å** denotes **angström**, a unit of length in physics (10^{-10} m).
POZNÁMKY / NOTES	Zatímco v češtině může mít kroužek přesný kruhový tvar, ve skandinávských jazycích je preferován tvar vycházející z minusky **o**, u stínovaných písem by tedy akcent měl mít proměnlivou šířku tahu. Je vnímán ne jako znak s diakritikou, ale jako unikátní písmeno. Velmi časté je napojení kroužku na verzálku **A**.	While in Czech, the ring may be perfectly circular, in Scandinavian languages, the shape of lower case o is prefered. Thus, in typefaces with strong stress, also the ring should be of variable stroke strenth. It is not perceived as a character with accent, but more likely as a character of its own. The ring is often merged with the upper case **A**.

Ůů

ůůůůůåůůůůůå ŮŮŮÅŮŮŮŮŮÅŮŮ

JMÉNO / NAME	tréma, rozlučník, dvě tečky	diaeresis, umlaut
ADOBE PS	dieresis	dieresis
UNICODE	0308	0308
JAZYKY / LANGUAGES	albánština, estonština, finština, francouzština, holandština, islandština, italština, livonština, lucemburština, maďarština, němčina, slovenština, slovinština, švédština, turečtina, velština	Albanian, Dutch, Estonian, Finnish, French, German, Hungarian, Icelandic, Italian, Livonian, Luxembourgish, Slovak, Slovenian, Swedish, Turkish, Welsh
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU / HISTORY AND EXAMPLES OF USE	Ve francouzštině se vyskytují nad **e** a **i** dvě tečky, když dvě samohlásky, které jinak tvoří pár, mají zůstat rozloučeny. V němčině jsou dvě tečky nad přehláskami **ä**, **ö**, **ü** náhradou za dřívější frakturové **e**, kterým se přehlásky doplňovaly za nebo nad písmenem. Ve slovenštině najdeme dvě tečky nad **a**, v albánštině nad **e**, ve slovinštině a estonštině nad **a**, **o**, **u**, v maďarštině nad **o** a **u**, v turečtině nad **u**, v islandštině nad **o**.	In French, the umlaut is used with **i** and **e** where two vowels normally forming a diphthong should be read separately. In German, umlaut with **a**, **o** and **u** replaced the original blackletter **e**, which had the same meaning and was placed after or above the character. In Slovak, the umlaut is to be found with a, in Albanian with e, in Slovenian and Estonian with **a**, **o** and **u**, in Hungarian with **o** and **u**, in Turkish with **u**, in Icelandic with **o**.
POZNÁMKY / NOTES	V německé typografii existuje bohatá tradice kreativního zpracování dvou teček, mohou být např. zapuštěny svisle do znaku **U**, či dokonce nahrazeny malým **e** nad přehlasovanou souhláskou nebo vedle ní.	German typography benefits from a rich tradition of creative approach to the umlaut. For example, it could be vertically merged into the character **U** or even replaced by lowercase **e** above the vowel or next to it.
DESIGN Ää	Ve své základní formě je tréma vyjádřena dvěma tečkami, znaménko tedy může být tvořeno stejnými tečkami a ve stejné výši jako u malého **i**. Někdy je z estetických důvodů žádoucí tečky zmenšovat. Přesto by měly respektovat tvar tečky nad **i**. Je-li tato kruhová, měly by i tečky trémy vycházet z kruhu, je-li obdélná, z obdélníku apod. Vzdálenost teček od sebe může být konstantní, v případě znaků **ï** / **Ï** je možné z praktického i estetického důvodu mezeru zúžit. Vertikální umístění trémy by mělo být shodné s umístěním tečky. U kaligrafických písem a v rukopisu mívá tréma často tvar dvou čárek. Tato forma však může působit problémy v maďarštině, která rozlišuje tzv. krátké a dlouhé přehlásky.	The basic form of umlaut are two dots. The symbol thus may be created of two dots same as the one above **i**, placed in the same height. Sometimes, it is visually more pleasing to scale down the dot accents. However, even the scaled down dots should be of the same shape as the dot accent. If it is circular, the umlaut dots should be the same, if it has square shape, again the umlaut dots should abide to it, etc. The distance of the dots may be fixed, in case of **ï** / **Ï**, it is advisable to narrow the gap between the dots a little. Vertically, umlaut should be placed in the same height as dot accent. In calligraphic faces and in handwriting, umlaut commonly has the shape of two acutes. This may cause problems in Hungarian, where it could be mistaken for double acute.
	ë ï *ä* ö **ü** ë ï **ä** ö *ü* ë **ï** ä **ö** ü	**Ë** Ï *Ä* Ö **Ü** Ë Ï **Ä** Ö **Ë** **Ï** Ä **Ö** Ü

JMÉNO / NAME	přeškrtnutí	stroke
ADOBE PS	stroke, bar	stroke, bar
UNICODE		
JAZYKY / LANGUAGES	bosenština, dánština, faerština, grónština, chorvatština, maltština, norština, polština, slovinština, lužická srbština	Bosnian, Croatian, Danish, Faroese, Greenlandic, Icelandic, Maltese, Norwegian, Polish, Slovenian, Upper and Lower Sorbian
HISTORIE A PŘÍKLADY VÝSKYTU / HISTORY AND EXAMPLES OF USE	V jihoslovanských jazycích mění výslovnost **d** (džet). V maltštině se užívá u hlásky arabského původu (**h**). V polštině a lužické srbštině označuje tvrdou výslovnost **l**. Šikmo přeškrtnuté **o** mění výslovnost v dánštině, norštině, faorštině a grónštině.	In South Slav languages, the stroke alters the pronunciation of **d**. In Maltese it is used with the h character of Arabic origin. In Polish and Upper and Lower Sorbian it denotes “hard” pronunciation of **l**. **O** with a stroke alters the pronunciation in Danish, Norwegian, Faroese and Greenlandic.
POZNÁMKY / NOTES	Islandská verzálka **Đ** (znělé th) má shodný vzhled jako jihoslovanské **Đ**, minusková varianta je odlišná: **đ**.	Icelandic capital **Đ** appears the same as the South Slavic **Đ**, but its lowercase counterpart is different: **đ**.
DESIGN Đđ Łł	Tloušťka vodorovného přeškrtnutí by měla být shodná se silou vodorovných tahů v písmu (jako je příčka písmene **H**) a shodná pro minusky i verzálky. U serifových písem by mělo přeškrtnutí vyčnívat ze znaku zhruba do vzdálenosti, kam sahají serify. Čím více tah vyčnívá z litery, tím větší obtíže mohou nastat při tvorbě kerningových párů. U bezpatkových písem se přeškrtnutí vertikálně umisťuje buď na střed znaku (**D**), na optický střed horního dotahu (**d**, **h**) nebo na optický střed znaku nad příčkou (**H**). V případě asymetrických liter se přeškrtnutí obvykle umisťuje horizontálně tak, že větší část zasahuje do vnitřního prostoru litery. Šikmé přeškrtnutí u písmene **o** by nemělo přesahovat šířku samotného znaku, opticky by výška přeškrtnutí měla odpovídat výšce malého **x**. Tah by neměl být silnější než vodorovné tahy písmene, obvykle se kreslí zhruba poloviční, a měl by procházet středem písmene **o**. U velmi tučných znaků může být část uvnitř písmene vynechána. Šikmý tah u tvrdého **l** by měl být opticky vertikálně vycentrován; je-li umístěn výše, může dojít k záměně minusky s písmenem **t**. Úhel přeškrtnutí vůči horizontále by měl být zhruba 30 stupňů, rozhodně ne 45 stupňů a více. Síla tahu by měla vždy odpovídat síle tenkých tahů v písmu, ideální je inspirace šikmými tahy znaků **w**, **k** nebo **x**. U serifových písem by neměla šířka přeškrtnutí přesahovat šířku serifů. U velkého **L** přeškrtnutí zasahuje větší částí do volného prostoru, u malého **l** je jen nepatrně posunuto doprava. Zakončení tahu by mělo odpovídat jiným obdobným prvkům v písmu, tah může být lehce stínován, ale neměl by být příliš výrazně dekorován. Specifický přístup k přeškrtnutí minusky **l** volí Poláci v rukopisných písmech. Na místo přeškrtnutí užívají jakési vlnovky umístěné v horní části písmene l nebo nad ním. V těchto případech je často nutné tvar původního znaku upravit. Velmi podrobný popis včetně příkladů je možné nalézt na níže uvedené adrese.	The strength of the stroke should be the same as the strength of the vertical strokes in other characters in the typeface (as in **H**) and it should be the same for both lowercase and uppercase letters. In serifed typefaces, the stroke should be as wide as the serifs. The more the stroke exceeds the serif width, the more problems will occur in kerning. In sanserifed faces, the stroke is vertically either placed in the centre of the character (**D**), in the visual centre of the ascender (**d**, **h**), or in the visual centre of the character above the bar (**H**). If the characters are asymmetrical, the stroke usually reaches further to the inside of the character than to the outside. Slash in **o** should not exceed the width of the character itself. Optically, the height of the slash should correspond to the height of the letter **x**. The slash should not be thicker than the horizontal strokes of the character, usually it is about half as thick, and it should cross the centre of the **o**. In extra bold characters, the part of the slash inside of the character may be omitted. Vertically, the slash with barred l (or “ew”) should appear in the visual centre of the character. When it is placed higher than that, it might be mistaken for the t character. The angle between the slash an horizontal line should be around 30 degrees and certainly not 45 degrees and more. The stroke strength should correspond with the thin strokes in the characters, ideally with the slashed parts of **w**, **k**, or **x**. In serifed faces, the width of the slash should not exceed the width of the serifs. Slash in **L** caps reaches further to the right, in lowercase l it is inclined to the right only slightly. The terminal of the slash should correspond with similar symbols in the face, it may be slightly stressed, but it should not be excessively decorated. The Polish have specific approach to the slash in handwritten typefaces—instead of a slash, they use a form of tilde in the upper part of the character or above it. In those cases, it is often necessary to alter the shape of the original character. Detailed description with examples is to be found via the following links.
ODKAZY / LINKS	→ http://studweb.euv-frankfurt-o.de/twardoch/f/en/typo/ogonek/stroke.html	
	đ ø ł h **đ** ł đ ø ł ø h đ ø **đ** ł	**Đ** Ł H **Đ** Ł Đ **Ø** Ł **Ø** H **Đ** Ø Ł

PODĚKOVÁNÍ / THANKS TO → PAĽO BÁLIK, JOHANA BALUŠÍKOVÁ, PETER BIĽAK, ANDRÁS FÜRÉSZ, VICTOR GAULTNEY, OTAKAR KARLAS, ROMAN LANG, DANIEL MARKOVIČ, ERMIN MEĐEDOVIĆ, PETRA ČERNE OVEN, DARKO STANIČIĆ, KRISZTINA SZOMOGYI, FRANTIŠEK ŠTORM, ADAM TWARDOCH, MARIUS URSACHE

WHAT NOW? CO TEĎ?

I DOUBT THAT THERE IS ANYBODY IN GRAPHIC DESIGN BUSINESS WHO DOES NOT KNOW HIS NAME AND AT LEAST A FEW OF HIS WORKS. WE TALKED AT MACEDONIAN UNIVERSITY, THESSALONIKI, DURING THE 2ND INTERNATIONAL TYPOGRAPHIC CONFERENCE, WHERE BRODY WAS GIVING HIS TALK.
NEVILLE BRODY IS DEFINITELY AN ICON. BUT HE DOES NOT LOOK LIKE ONE; HE SPEAKS SLOWLY, WITH A REASSURING VOICE, PAYING ATTENTION TO EVERY SINGLE WORD. I DID NOT WANT TO WASTE HIS TIME ASKING THE SAME QUESTIONS ABOUT THE OLD TIMES IN EARLY EIGHTIES, THE FACE MAGAZINE, MUSIC COVERS AND ALL THAT WELL-KNOWN STUFF.

photo Pavel Zelenka

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (regular, medium, semibold, heavy) URW++ → FRANKTURTER (REGULAR) URW → FLASH (BOLD, LIGHT) URW

interview by Pavel Zelenka
illustrations Research Studios
překlad do češtiny Linda Kudrnovská, Olga Neumanová

× I went through your two books recently and was wondering what would be the third volume's highlights. The second book, The Graphic Language of Neville Brody 2, was published in 1994. So, what have you been working on during the last ten years?
Well, it is difficult, because the last ten years I spent by nurturing young designers in my studio. I did less work; I was more supporting other people. Actually, the next book worth doing is **Fuse**. It could have ended up with more than four or five hundreds of pages, with every issue, every font, every construct. So this is a huge volume.
And then I am going to do the **Researchstudios book**, for the first time. And then I am going to retire. And then I am going to do some drawings and paintings and then I'll do the **Book Three.**
Well, I have done a lot of work over recent years, but not so much of it that I would put in a book. I won't publish a book of rubbish.

× Nevertheless, in your talk you mentioned at least eleven clients you had been working for. So, if you should point out a couple of them, which ones would that be?
Okay. To me, **Macromedia** is a very powerful project. It is a very corporate client and the work is quite creative. You see, it goes to every ad agency, every design studio all over the world, so it was a big challenge. And I think it is one of the best things that I have created, because before, people were just throwing the packages in the trash as it was so bad. And some of our other clients? I don't know. Actually, I think the work I did with **FontShop** and with **Fuse** was probably the best work I did. The best work is what my designers did in the studio, and the studio itself is the best project to me.

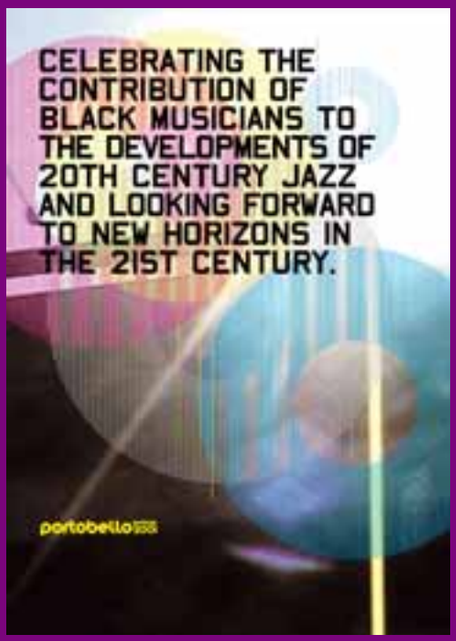
× When mentioning that, how is your studio organised? Who comes up with the ideas?
Anyone. It is not vertical, it's horizontal. I don't art direct. There might be a project that I will control directly and they would help me, but usually it is the designers who do the work. They hook into the client, they come up with ideas. I might look at it and I might not. I do get involved if I think it is not going well. If it is going well, I do not touch it, that is my approach.
I think to be a good art director is to choose the right people. When I was in the **Face** magazine, I chose the photographers, but I didn't tell them what to do. I wanted them, because I trusted them. So if I gave them space, they did great work.

× I noticed that the Fuse project is slowing down. You managed to publish nine issues between 1991–94 and it took almost ten years to publish another nine issues. Has experimental typography run out of new ideas or designers?
Fuse has had the impact we wanted it to have. It was like a laboratory where people could come and experiment with visual language. We have abstraction in art, sound and words, so why not in typography? The PC liberates design in the same way that the camera liberated painting. There is still so much work to be done, and so much exploration, that the spirit continues, and it will adapt into different forms in the future.

↑ **Macromedia** logo firmy Macromedia a jejich produktů.
↓ **Tribeca Issey Miyake** is not only a commercial showcase, it is also a constantly evolving 'art space' where artists from a wide variety of disciplines and backgrounds are invited to show/share their visions. The resultant mix reads like a scrap-book of invention and cross-pollenation, from the cover showing the store's titanium structure to the unique modern tribal portraiture of Ian Wright exhibited as wall murals (creative review October 2002).
Tribeca Issey Miyake není jen komerčním portfoliem, ale zároveň jde i o vyvíjející se umělecký prostor, kde umělci nejrůznějšího zázemí a zaměření mohou prezentovat nebo sdílet své vize. Výsledná směs funguje jako záznamník pro invenci a vzájemnou inspiraci, od obálky, která naznačuje titanovou strukturu ‚zásobárny invence' až po moderní, jedinečné kmenové portréty Iana Wrighta, vystavené jako nástěnné malby (creative review říjen 2002).

tribeca
ISSEY MIYAKE

↑ **Zumtobel** Each year this Austrian lighting company commissions different designers to produce its annual report.
Zumtobel Pro tuto rakouskou společnost zabývající se osvětlením tvoří každý rok výroční zprávu různí designéři.



← **Portobello Festival** Design and implementation of the branding strategy for the sixth annual Portobello Festival. The solution combined pure geometric forms with a vivid (and easy to navigate) colour coding system.
Portobello Festival Design a realizace vizuálního systému pro šestý ročník Portobello Festivalu. Řešení zkombinovalo čisté geometrické formy se svěžím systémem barevných šifer, snadným pro orientaci.

↓ **Who's next** Art direction for "who's next", a french fashion show that has become one of the top international professional fashion events.
Who's next Výtvarná prezentace pro Who's next, francouzskou módní přehlídku, která se stala jednou z nejprestižnějších mezinárodních událostí pro profesionály ze světa módy.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789

↑ **Salomon** sports equipment / sportovní vybavení.

× Let's talk about the originality issue. Is it only my impression that it is getting harder and harder to achieve original graphic design?
It is completely impossible! It is not difficult to be original but it is difficult to think in an original way. For me, it is the same as with music: everything is sampled. Since everything is digital, everyone has the same fonts. Before, no one had the same fonts and now, everyone has the same fonts, everyone has the same photo library, everyone goes to the same internet site, and everyone reads the same books on the graphic design. It is not original at all.

× But clients still need to protect their trademarks and some sort of originality is still desirable...
To be honest, most of the clients today want work which looks like everything else. They do not want original work and they do not want to pay money for it. Yes, you might offer them a custom typeface and they might buy a copyright, but they are just not interested in original work today. They are afraid of too much freedom.
But I am expecting some really original stuff coming soon. I think many students today do not want to take the risk. All they want to do is just prefabricated design stuff. You know that there is a bookshop called **Magma** in London...

× Yes, I know that. It is great.
Well, then you know that walking in it is like a sweet shop. It is like eye candy. The taste goes very quickly and you do not feel full.

× What kind of new style do you mean?
I expect it is going to be a new kind of analogue style. We

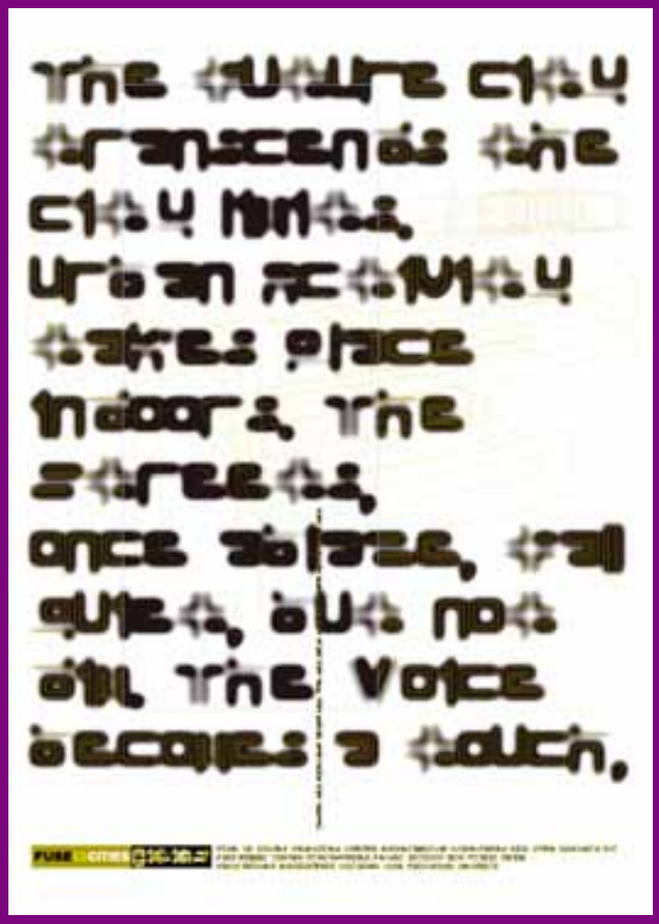
POCHYBUJI, ŽE BY SE V OBLASTI GRAFICKÉHO DESIGNU NAŠEL ČLOVĚK, KTERÝ BY NEZNAL JEHO JMÉNO NEBO PÁR JEHO PRACÍ. S NEVILLEM BRODYM JSEM HOVOŘIL NA DRUHÉ MEZINÁRODNÍ TYPOGRAFICKÉ KONFERENCI NA MAKEDONSKÉ UNIVERZITĚ V ŘECKÉ SOLUNI. BRODY SE STAL MODLOU, ALE NENÍ TO ZNÁT. MLUVÍ POMALU UKLIDŇUJÍCÍM HLASEM, SOUSTŘEDÍ SE NA KAŽDÉ SLOVO. NECHTĚL JSEM MRHAT JEHO ČASEM A POKLÁDAT MU TYTÉŽ OTÁZKY, NA KTERÉ MUSÍ JISTĚ ODPOVÍDAT PŘI KAŽDÉM INTERVIEW. NEPTAL JSEM SE TEDY ANI NA ZAČÁTEK OSMDESÁTÝCH LET, ANI NA ČASOPIS FACE, OBALY HUDEBNÍCH NOSIČŮ NEBO DALŠÍ NOTORICKY ZNÁMÉ VĚCI...

Když jsem si nedávno prohlížel vaše dvě dosud vydané knihy, napadlo mě, čím se budete zabývat v té třetí. Druhý svazek The Graphic Language of Neville Brody vyšel v roce 1994. Na čem jste tedy pracoval minulých deset let?
Nejvíc ze všeho jsem se ve svém studiu věnoval péči o mladé designéry. Udělal jsem možná méně své vlastní práce, ale o to víc jsem podporoval ostatní. Příští kniha by se měla týkat projektu **Fuse**, protože to je téma, které si rozhodně zaslouží zpracovat. Mohl bych zaplnit čtyři sta pět set stran, psát o každém tématu, fontu, pojmu... Byl by to velice objemný svazek.
Hned potom napíšu knihu o **Research studios**. A pak půjdu do důchodu. Budu kreslit a malovat a pak teprve možná vydám **Knihu Tři**.
Za poslední dobu jsem toho udělal mnoho, ale ne zase tolik, abych o tom psal knihu. Prostě nechci vydat knihu nesmyslů.

Tak jinak – ve své přednášce jste zmínil přinejmenším jedenáct klientů, pro které jste v poslední době pracoval. Kdybyste měl zmínit ty nejdůležitější, kteří by to byli?
No dobře. Třeba **Macromedia** je pro mě velice významný projekt. Jde o práci pro velmi obchodně zaměřenou společnost a zároveň o docela kreativní zakázku. Pro mě to byla veliká výzva, protože se tahle moje práce dostane do každé reklamní agentury, do každého grafického studia na celém světě. A také si myslím, že je to nejlepší věc, jakou jsem kdy udělal. Dříve totiž zákazníci vyhazovali celé softwarové balíky do odpadků, jak byly mizerné. A další klienti? Ani nevím. Myslím, že třeba to, co jsem dělal pro **FontShop** a projekt **Fuse**, bylo velice dobré. Úplně nejlepší práci však odvádějí moji designéři ve studiu; samo studio je pro mě tím vůbec nejlepším projektem.

Když už jste to zmínil, na jakém principu funguje vaše studio? Kdo je autorem nových nápadů?
Každý. Uspořádání studia není vertikální, ale horizontální. Nejsem art director. Možná se někdy naskytne projekt, který řídím přímo a ostatní mi jen pomáhají, ale většinou dělají práci sami grafici. Mají svého klienta a přicházejí s vlastními nápady. Někdy na ně dohlížím, jindy ne. Za normálních okolností se do zakázky vložím jen v případě, že něco nejde, jak by mělo. Pokud všechno funguje, nepletu se do toho. To je můj přístup. Domnívám se, že být dobrým art directorem znamená vybrat si správné lidi. Když jsem pracoval pro časopis Face, vybíral jsem si fotografy, ale neříkal jsem jim, jak mají pracovat. Vybral jsem je, protože jsem jim důvěřoval. Takže když jsem jim dal prostor, odvedli skvělou práci.

THE ART IS SELF-LIMITATION WHEREAS THE GRAPHIC DESIGN IS LIMITED BY THE CLIENT. UMĚNÍ ZNAMENÁ OMEZENÍ SEBE SAMA, GRAFICKÝ DESIGN LIMITUJE KLIENT.



↑↓ **FUSE (11. 15. 18. 14.)** is the internationally renowned platform for experimental design and typography. There are regular conferences and there is also a publication of specially commissioned typefaces. Each issue of Fuse brings together four designers and commissions each to create an experimental typeface along with a poster based upon a central theme. The first edition of Fuse was produced in 1991.
FUSE (11. 15. 18. 14.) je mezinárodní platformou experimentálního designu a typografie. Pravidelné konference lákají nejvýznamnější tvůrce z oblasti designu a spřízněných oborů. Každé číslo Fuse představí čtyři designéry a jimi vytvořené experimentální písmo a plakát na společné téma. První číslo Fuse vyšlo v roce 1991.

FUSE

want to do another Fuse Conference, and just yesterday I understood why: I think it is post-digital. I think that going back to analogue is the lesson which we have learned from digital. So it will be the new analogue space. It will be a more personal style, human, making things in real 3D space, getting your hands dirty. Not a style, but a new attitude.

✖ By analogue you mean hand drawing...
Yes, drawing and using interactive but in physical space. It is exciting, new analogue space which is more dynamic... I think it is going to be really weird.

✖ After all those years in graphic design business, is there still anything that you are looking forward to do and that pleases you?
I started doing life drawing again at art school; I take classes three times a week. Sometimes I am rubbish and sometimes I am really good. I am enjoying it more than anything. I want to try doing things again where I am taking risk. So, working with my hands again.
Also, I enjoy giving lectures. It is difficult, it is a challenge, it is not easy, you know. I think my job today is giving lectures and trying to present ideas and ways of thinking, the philosophy behind design. I mean, I am looking forward to everything.

✖ In your talk you mentioned the responsibility of the graphic designer in our times. What did you mean?
If you are manipulating people to think in a certain way, you must be aware of it. Graphic design is very manipulative. And most people (designers) don't think about it. They are just thinking about what the client is buying. I am not judging it but you need to know that you are persuading someone to buy a product or persuading someone to think in a certain way. You must be aware of the effect your work has.
It is too easy just to say "Okay, we can make the logo for the product and if people buy it, here is the receipt, thank you, next please..." Graphic designer represents both the society and the client. It works both ways: we have to educate the clients as much as we can.

✖ But you still have to pay your bills...
Yes, you have to, but there is a certain limit. There is a point where the greed begins. People always say "we have to pay the bills", but we actually do not need much to survive as human beings. Yes, you have to pay your bills, but you have to be responsible, too. That is the point.

✖ Do you mean that a can with cat food does not deserve a good design?
No, no. But I think that cigarettes do not deserve a good design! In the past, we refused work for South Africa, for instance, because of its politics. On the obvious level, you are doing things that you shouldn't do. But it is difficult, because somewhere everything is an agreement; we are all part of a collusion. We can agree that oil companies are bad, but still you are driving your car.

✖ Do you work for charities or non-profit organizations?
Yes, we work for them. The problem is that charity is very difficult. People work for charities but I prefer to work with corporations and I am trying to get them to be involved in charitable work. I think it is more important.
But if someone asks us to do a charitable work we would say yes, of course. We work for art institutions, where we get almost no money. Giving talks is also a charity, I am not paid.

Thank you. ✖

Všiml jsem si, že projekt Fuse trochu upadá. V letech 1991–94 jste vydali devět čísel, ale trvalo skoro deset let, než vyšlo dalších devět. Myslíte, že experimentální typografie vyčerpala nové myšlenky a neotřelé tvůrce?
Fuse měla dopad, jaký jsme od ní očekávali. Byla jako laboratoř, kam lidé přicházeli experimentovat s vizuálním jazykem. Abstrakci najdeme ve výtvarném umění, v hudbě či literatuře, takže proč ne v typografii? Počítače osvobozují design stejně, jako fotografie osvobodila malbu. Ještě stále je před námi mnoho práce, mnoho neprozkoumaného, takže duch pokračuje a v budoucnu se přizpůsobí novým formám.

Pojďme se věnovat problému originality. Je to jen můj dojem, že je stále těžší dospět v grafickém designu k něčemu opravdu originálnímu?
Je to dokonce úplně nemožné! Není těžké být originální, je jen těžké originálním způsobem přemýšlet. Pro mě je to stejné jako s hudbou: všechno už je nasamplované. Jelikož je všechno digitalizované, všichni mají stejné fonty. Dříve tomu tak nebylo, ale dnes máme všichni stejné fonty, přístup ke stejným fotografiím, všichni navštěvujeme stejné internetové stránky a čteme stejné knihy o grafickém designu. O originalitě nemůže být řeč.

Klienti ale pořád potřebují chránit své registrační známky a pořád vyžadují alespoň určitou míru originality...
Abych byl upřímný, většina klientů dnes vlastně vyžaduje práci, která vypadá stejně jako všechno ostatní. Nechtějí ani originální dílo, ani za něj nechtějí platit. Jistě, můžete jim nabídnout písmo na zakázku, ke kterému si koupí autorská práva, ale lidé dnes nemají o originální práci zájem. Bojí se příliš velké míry svobody.
Očekávám však, že se brzy objeví něco opravdu originálního. Myslím, že se dnes mnoho studentů bojí riskovat. Chtějí dělat jen manufakturní designérskou práci. V Londýně je knihkupectví **Magma**...

...ano, to znám, je skvělé.
Pak mi tedy jistě potvrdíte, že si tam člověk připadá jako v cukrárně. Prodávají taková cukrátka pro oči. Člověk se jich rychle přejí, ale stále se necítí uspokojen...

Co originálního máte na mysli? Jaký nový styl očekáváte?
Předpokládám, že to bude nový druh analogového stylu. Chystáme se uspořádat další konferenci Fuse a já jsem zrovna včera přišel na téma: bude post-digitální. Domnívám se, že návrat k analogovému stylu je vlastně lekce, kterou nám dal styl digitální. Půjde tady o nový analogový prostor. Nový analogový styl bude osobnější, lidštější, věci se budou vytvářet ve skutečném prostoru, člověk si u toho umaže ruce. Vlastně to nebude ani tak styl. Spíš nový názor.

Analogovým máte na mysli třeba ručně nakreslené?
Nakreslené a využívající interaktivitu, avšak ve fyzickém prostoru. Je to vzrušující představa – nový analogový prostor, který bude ještě dynamičtější... Bude to opravdu zvláštní.

Existuje po tolika letech vašeho působení v grafickém designu ještě nějaká práce, na kterou se těšíte a která vám udělá radost?
Začal jsem se zase zabývat kresbou podle modelu. Chodím třikrát týdně na hodiny do umělecké školy, někdy se mi kresba povede, jindy nestojí za nic. Baví mě to teď nejvíc ze všeho. Chci znovu a znovu zkoušet riskovat – tedy pracovat zase rukama. Také velice rád přednáším. Je to náročné, je to výzva, prostě to není jednoduché. Myslím, že mým hlavním úkolem je dnes přednášet, pokoušet se prezentovat myšlenky a způsob myšlení, filozofii, která v pozadí designu stojí. Těší mě všechno, co dělám.

Ve své přednášce jste zmínil odpovědnost, jakou má v dnešní době grafický designér. Co přesně jste měl na mysli?
Pokud svou prací můžete manipulovat lidským myšlením, musíte si toho být plně vědom. Grafický design je velice manipulativní obor. A většina lidí (designérů) o tom dostatečně nepřemýšlí. Myslí jen na to, co klient kupuje. Nechci si hrát na moralistu, ale musíme vědět, zda se snažíme jen někoho přesvědčit, aby si koupil určitý produkt, nebo jestli chceme změnit jeho způsob myšlení. Musíme si být vědomi toho, jaký dopad naše práce má.
Je jednoduché si říct: „Tak jo, uděláme tomuhle produktu logo, tady máte účet a nashle. Další prosím..." Grafický designér ale reprezentuje společnost stejně jako jeho klient. A je to obousměrné – musíme vzdělávat klienty, kde to jen jde.

Přesto ale musíte platit složenky a mít na nájem...
To ano, ale existuje určitá míra. V jistém bodě už začíná chamtivost. Lidé budou vždycky říkat „musíme přece z něčeho žít", ale my jako lidské bytosti vlastně tolik k přežití nepotřebujeme. Musíte mít samozřejmě na zaplacení nájmu, ale musíte mít také určitou zodpovědnost. A to je mnohem důležitější.

Myslíte tedy, že třeba konzerva s kočičím žrádlem si nezaslouží pěkný obal?
To ne, ale myslím si, že si ho nezaslouží třeba cigarety. V minulosti jsme například odmítli pracovat pro Jihoafrickou republiku kvůli politickým poměrům v zemi. Všichni děláme věci, které dělat nemusíme. Je to ale těžké, protože jsme všichni součástí jedné velké společenské smlouvy. Jistě se shodneme na tom, že naftařské společnosti jsou špatné, ale přesto nepřestaneme jezdit autem.

Pracujete také pro charitativní a neziskové organizace?
Ano, pracujeme pro ně. Problematika charitativních organizací je velice složitá. Lidé často pracují pro charitu, ale já raději spolupracuji s velkými společnostmi, které se snažím přimět k charitativní činnosti. Domnívám se, že je to tak lepší.
Když nás však někdo poprosí, abychom se ujali nějakého charitativního projektu, obvykle mu přikývneme. Pracujeme pro umělecké instituce, od nichž většinou nedostaneme téměř nic. A přednášky jsou svým způsobem také charitativní činnost. Ani za ně nic nedostanu...

Děkuji za rozhovor. ✖

ODKAZY A DOPORUČENÁ ČETBA / LINKS AND RECOMMENDED READING

→ **Neville Brody's home studio** grafické studio Nevilla Brodyho: **www.researchstudios.com**
→ **Fuse web page** webová stránka projektu Fuse: **www.researchstudios.com/fusehome.htm**
→ **Jon Wozencroft:** The Graphic Language of Neville Brody, Thames & Hudson 1988
→ **Jon Wozencroft:** The Graphic Language of Neville Brody 2, Thames & Hudson 1994

TYPO.TEXT **RePublic text** (regular, **bold**, *italic*, ***bold italic***, condensed regular, **condensed bold**) Suitcase Type Foundry + **Nimbus Sans** Novus (regular, medium, **semibold**, **heavy**) URW++

TYPOGRAPHIC COMPETITIONS IN COMMUNIST CZECHOSLOVAKIA

Recently, a few articles appeared about the typographic competitions organised in the communist Czechoslovakia. Mostly, these were connected with release of a digital form of some of the typefaces which originally took part in the competition.

During the communist era, there were not many well-made typefaces available. Foreign-made typefaces were far too expensive for the local budget, so instead, local resources had to be sought. The discussions over the technical preparation of the sketches for the manufacturing of typefaces have brought up the idea of opening a competition which would seek new type designs. Five such competitions took place between 1952 and 1968; these were organised and sponsored by the **Czechoslovak Polygraphics** (Československé závody polygrafické), and the structure of the competition was inspired by those taking place abroad.

Czech typographic élite took part in the judging committees; much contribution is to be attributed to personae such as **Oldřich Hlavsa**, **František Muzika** or **Method Kaláb**. What is interesting is that the regime did not take any special interest in those competitions (the ones responsible were far too occupied with the organisation of propaganda publishing); thus, not much politics interfered with what was happening there.

The participants had approximately six months for handing in their typeface designs after the contest was made public. Each design that received a prize had to be used and manufactured, and in most cases, this condition was met. It was even possible to manufacture more than one design; that was permitted by the terms and conditions of the competition.

The financial rewards were rather generous. For example, in 1959, in the fourth competition, the author of the winning typeface received 10 000 Kčs (Czechoslovak Crowns), the second prize was 5000 Kčs and the third 3000 Kčs. The prize for the winning typeface was equal with, for example, the value of a new motorcycle. Some years, the designers would receive a certain amount of money to compensate for the expenses involved, especially if the competition was not open to the public.

text Radek Sidun
translation Olga Neumanová

V sazárnách byl nedostatek kvalitních písem. Zahraniční typy byly na československé poměry drahé, a tak se hledaly zdroje domácí. Diskuse o práci na technické přípravě kreseb pro výrobu přivedly v padesátých letech odborníky na myšlenku, aby Československé závody polygrafické vypsaly a dotovaly vyhledávací soutěž po vzoru zahraničních institucí. Takových soutěží proběhlo v letech 1952–1968 celkem pět. Komise byly složeny především z československé typografické elity: nepopiratelný přínos na jejich hodnocení měly osobnosti jako *Oldřich Hlavsa*, *František Muzika* či *Method Kaláb*. Zajímavý je bezpochyby fakt, že tehdejší režim neměl zvláštní zájem sledovat dění v těchto soutěžích (příslušné složky měly plné ruce práce s organizováním propagandistické tvorby), a tak se mohly obejít bez politických tlaků.

Soutěžící měli od vyhlášení soutěže přibližně půl roku na odevzdání písmových návrhů. Každé vítězné písmo muselo být realizováno, a také se tak ve většině případů stalo. Bylo však rovněž možné realizovat více návrhů – podmínky to dovolovaly. Finanční odměny byly velmi příznivé. Např. v roce 1959 získal autor vítězného návrhu čtvrté typografické soutěže 10 000 Kčs, druhého 5 000 Kčs a třetího 3 000. Vítězný honorář tak mohl posloužit např. k nákupu nového motocyklu. V některých ročnících bylo pro účastníky soutěže připraveno skicovné – s ním bylo počítáno v případě neveřejné soutěže.

O typografických soutěžích pořádaných v komunistickém Československu se psalo v posledních letech už několikrát, většinou v souvislosti s digitalizací některého z písem, jež se původně soutěže zúčastnilo.

typografické soutěže

ABČĎÉFGHIJKLMNOPQRSTŮVWXYZ
abčdéfghijklmnopqrstůvwxyz!?:,1234567890

ABČĎÉFGHIJKLMNOPQRSTŮVWXYZ
abčdéfghijklmnopqrstůvwxyz!?:,1234567890

↑ **1. první typografická soutěž** **Jindřich Posekaný**, pracovní značka ŠÁRKA
1. typographic competition **Jindřich Posekaný**, draft name ŠÁRKA

1.★ *první typografická soutěž*

První typografické klání bylo vypsáno a dotováno **Československými závody polygrafickými**. Vyhlášení se uskutečnilo v srpnu 1952, s termínem předložení návrhů v prosinci 1952 – na první kolo tedy nebylo příliš mnoho času. Hodnocení proběhlo v lednu roku 1953. První cena udělena nebyla. Druhou cenu získal *Jindřich Posekaný* (zaměstnanec národního podniku Služba TOS). Třetí cenu získal jak kolektiv *Stanislava Dudy*, *Karla Míška* a *Josefa Týfy*, tak *Jiří Petr* (v té době zaměstnanec národního podniku Konstrukta). Další tři návrhy byly ještě peněžitě odměněny, dva obdržely pochvalná uznání. Technické oddělení HS doporučilo k výrobě písmo ***Kolektiv***, navržené kolektivem *Duda–Týfa–Míšek*. Výroba byla svěřena národnímu podniku *Grafotechna*. Porota získala důležitou zkušenost – přímé lineární zmenšování kreseb od největších stupňů se ukázalo jako nevhodné, s postupným zmenšováním znaků písmo ztrácelo nejen svůj charakter, ale docházelo i ke zmenšování rozdílů v odstínění tahů.

The first typographic competition The first competition was sponsored and run by the **Czechoslovak Polygraphics**. It was announced in August 1952 and the deadline for handing in the designs was December 1952—there was not much time for the entrants then. The results were announced in January 1953. First prize was not awarded. Second prize was won by **Jindřich Posekaný** (an employee of the state-owned company Služba TOS). Third prize was awarded both to a team of **Stanislav Duda**, **Karel Míšek** and **Josef Týfa** and to **Jiří Petr** (then an employee of the state-owned company Konstrukta). Another three designs received a financial reward, two received an honorary prize. The technical department of HS has recommended the **Kolektiv** typeface (designed by the team of **Duda-Týfa-Míšek**) to be manufactured. All manufacturing was done in the state-owned **Grafotechna**. The juries have learnt one important thing: linear scaling of the typeface from the largest sizes proved unsuitable. The smaller the sizes, the more would the typeface lose its character and the differences between the individual strokes would disappear.

a b c d e f g h i j k l m n o p r s t u v w x y z
a b c d e f g h i j k l m n o p r s t u v w x y z
a b c d e f g h i j k l m n o p r s t u v w x y z

A B C D E A Б В Г Д
F G H IJ K E Ж З И К
L M O P Q Л М Н О П
R S T U V P C T У Ф
W X Y Z & X Ц Ч Ш Щ

Бабвджйцъэ *Бабвжзйнчшъэ* **Бабвджйэ**

↑ **1. první typografická soutěž** **Duda–Týfa–Míšek**, KOLEKTIV – graždanka
1. typographic competition **Jindřich Posekaný**, KOLEKTIV – Grazhdanka typeface

ABČĎÉFGHIJKLMNOPQRSTŮVWXYZ
abčďéfghijklmnopqrstůvwxyz!?:,1234567890

ABČĎÉFGHIJKLMNOPQRSTŮVWXYZ
abčďéfghijklmnopqrstůvwxyz!?:,1234567890

↑ **1. první typografická soutěž** **Jiří Petr,** pracovní značka VERONA
1. typographic competition **Jiří Petr,** draft name VERONA

v komunistickém Česk

AÄBCDEÉFGHIJKLMNOPQRŘSTUŮVWXYZ
áabcdďefgghiíjklmňopqrstůvwxyz1234567890(?:,*!]

AÄBCDEÉFGHIJKLMNOPQRŘSTUŮVWXYZ
áabcdďěfgghiíjklmňopqrstůvwxyz1234567890(?:,*!]

↑ **2. bezpatkové písmo / sanserifed typeface** Duda–Týfa–Míšek HLAHOL

ÄBCDÉFGHIJKLMNOPQŘSTŮVWXYZ
abcďefghíjklmňopqrstůvwxyz1234567890(?,*:!]

ÄBCDÉFGHIJKLMNOPQŘSTŮVWXYZ
abcďefghíjklmňopqrstůvwxyz1234567890(?,*:!]

↑ **2. bezpatkové písmo / sanserifed typeface** Jindřich Posekaný TROJA

ABCDÉFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
äbcdéfghiíjklmňopqrstůvwxyz1234567890(?,*:!]

ABCDÉFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdéfghiíjklmňopqrstůvwxyz1234567890(?,*:!]

↑ **2. bezpatkové písmo / sanserifed typeface** František Novák PLATAN

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzďíňöů † - :,
kdysghjr **kdysghjr** 1234567890(!*] ÄÉŮŘ

↑ **3. novinové písmo / newspaper typeface** Jiří Petr

ÄBCDÉFGHIJKLMNOPQŘSTUŮVWXYZ
abcďefghíjklmňöpqrstůvwxyz!*:)†],?
kdysgjhr **kdysgjhr** 1234567890

↑ **3. novinové písmo / newspaper typeface** Duda–Týfa–Míšek

koslovensku

2.★*bezpatkové písmo*

Určité neúspěchy prvního ročníku neodradily komisi pro tvorbu písma od vypsání další soutěže. Proběhla v roce 1954. Byla bohatě obeslaná, avšak polovina návrhů propadla už v prvním kole. První cena byla udělena triu *Duda–Týfa–Míšek*. Druhou cenu obdržel *Jindřich Posekaný* a třetí *František Novák*. Pochvalná uznání byla udělena *Josefu Ficencovi* a *Jiřímu Šindlerovi*. Narozdíl od předešlé soutěže hodnotila komise písmo i z fotografických zmenšenin (cca 10 bodů). Žádné písmo však nakonec nebylo doporučeno do výroby. (To se stalo až v polovině šedesátých let, kdy Výtvarná rada polygrafických podniků přijala kresbu grotesku *Stanislava Maršo*.)

Sanserifed typeface The flaws of the first competition did not discourage the committee from running another one. It took place in 1954. Many participants have signed up, but half of the designs were rejected straight away. First prize was awarded to the Duda–Týfa–Míšek trio. Second prize went to Josef Posekaný, third to František Novák. Honorary prize was awarded to Josef Ficenc and Jiří Šindler. Unlike in the first competition, the committee has also considered the scaled-down versions (approx. size 10). In the end, none of the typefaces were recommended for manufacturing (only later, in the middle of 1960s, the commitee of the Polygraphic company accepted the sanserifed typeface designed by Stanislav Maršo.)

3.★*novinové písmo*

V roce 1954 byla vyhlášena Ministerstvem kultury, hlavní správou vydavatelství, tiskáren a knižního obchodu, soutěž na novinové písmo. Podmínky pro toto charakteristicky vyhraněné písmo byly těžší než pro normální knižní typ. Bylo nutno počítat s tím, že tlak novinářského kalandru a novinářská řídká barva setřou každou kresebnost. Soutěž nebyla veřejná, ale výběrová – předběžné návrhy do soutěže dodali *Vratislav Hejzl*, *Stanislav Maršo*, *František Novák*, *František Pánek*, *Jiří Petr*, *Jindřich Posekaný* a kolektiv *Stanislava Dudy*, *Karla Míška* a *Josefa Týfy*. Jediným vyzvaným písmařem, který se však soutěže nezúčastnil, byl *Oldřich Menhart*. Koncem ledna roku 1955 zpracovala komise k jednotlivým návrhům korektury a připomínky a vyzvala autory k vypracování definitivních návrhů. V září 1955 vyšla ze soutěže jako vítězná jednomyslně práce *Stanislava Maršo*. Porota doporučila jeho písmo ***Public*** k výrobě.

Newspaper typeface In 1954, a competition for a newspaper typeface was announced by the State Department of Culture, which was then in charge of all publishing houses, printing houses and generally all book business. The conditions to be met by such a strictly defined typeface were much more costrained than the ones that applied to a regular typeface, designed for typesetting books. It was necessary to take into account that the pressure of the printing press and the thin newspaper ink will smother any delicate strokes. The competition was not open to the public, but only to a chosen group of type designers. Rough drafts of the designs for the competition were supplied by Vratislav Hejzl, Stanislav Maršo, František Novák, František Pánek, Jiří Petr, Jindřich Posekaný and the team of Stanislav Duda, Karel Míšek and Josef Týfa. The only type designer specifically invited to take part in the competition was Oldřich Menhart, however, he did not accept the invitation. Around the end of January 1955, the committee had published its comments and corrections of the designs and asked the designers to draw the final drafts. In September 1955, the winner was announced—Stanislav Maršo's design had received the main prize, as all the members of the committee agreed in union, and his typeface **Public** was manufactured.

ABCDÉFGHIJKLMNOPQŘSTUVWXYZ
abčďefghijklmnópqrstůvwxyz†!*[.:,]
kdysghjr(fv)**kdysghjr**?1234567890

↑ **3. novinové písmo / newspaper typeface**
Stanislav Maršo návrh abecedy PUBLIC z prvního kola. Komise měla k tomuto návrhu značné připomínky. Maršo tyto připomínky akceptoval a dopracoval se tak k verzi, kterou známe dnes.
Stanislav Maršo first draft of the typeface PUBLIC, submitted for the competition. The committee had some serious comments about it. Maršo accepted them and thus the version known today evolved.

a a č č j j

ABCDEFGHIJKLMNOPQR
STVWXYZ&abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz1234567890

ABCDEFGHIJKLMNOPQR
STVWXYZ&abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz1234567890

A Public *Public* abčgh

A A A A A A

↗ **3. novinové písmo / newspaper typeface**
Ukázky abeced účastníků soutěže o novinové písmo:
Examples of typefaces submitted by the participants of the competition:
Stanislav Maršo / Jiří Petr / kolektiv Duda-Týfa-Míšek / František Novák / Jindřich Posekaný / František Pánek-Vratislav Hejzl

Písmo, zvané Capitalis monumentalis nebo
Tento epigraf a ještě některé jiné latinské
nápisy, které se zachovaly a jsou uloženy

Písmo, zvané Capitalis monumentalis nebo
Tento epigraf a ještě některé jiné latinské
nápisy, které se zachovaly a jsou uloženy

aya

ABCD EFGHI
JKLMNOPQRSTU

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz,:!?*()1234567890

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz,:!?()1234567890*

abc abc *abc abc*

↑ **4. krásné knižní písmo / fine bookface** Josef Týfa TÝFOVA ANTIKVA

4.★*krásné knižní písmo*

Československý komitét pro přípravu naší účasti na ***Mezinárodní výstavě knižního umění v Lipsku*** 1959 vypsal soutěž. Jednalo se o soutěž veřejnou a anonymní, ačkoli ne tak docela: *Oldřich Menhart* dostal výjimku – nebyl povinen oříznout zaslané kartičky na šířku písmen s odpovídajícím odstupem, takže jeho práce byly od prací ostatních autorů na první pohled rozeznatelné. V posledním kole komise několikrát přehodnotila své rozhodnutí, nakonec byl na první místo postaven návrh dvou alternativních kreseb písma od *Josefa Týfy*. Druhou cenou byl odměněn návrh Oldřicha Menharta *Standard* a třetí cena byla opatrně rozdělena mezi autory shodně hodnocených návrhů – *Františka Pánka*, *Jindřicha Posekaného* a *Miroslava Fulína*. Do výroby byly navrženy všechny cenami odměněné abecedy – Týfova ***Antikva***, Menhartův ***Standard*** a Posekaného ***Corona*** (později pojmenovaná Praha). Knižní výtvarníci a nakladatelé však mohli tato nová písma použít až řadu let po skončení soutěže. Výroba matric, z důvodu malé výrobní kapacity, totiž dlouho stagnovala.

Fine bookface The committee responsible for the Czechoslovak stall at the **International Exhibition of Book Design in Leipzig**, 1959, had announced a competition which was to be public and anonymous. However, the anonymity was not entirely abided to. One exception was granted for **Oldřich Menhart**, who was not required to abide to the size of the paper cards on which the letters were drawn. His work was thus immediately apparent among the rest. The committee did not come to a decision about the winner easily and has changed its judgement several times. In the end, the first prize was awarded to two alternating designs by **Josef Týfa**. Second prize went to Oldřich Menhart for his **Standard** typeface, the third was awarded to three designers whose work was considered to be of the same quality—**František Pánek**, **Jindřich Posekaný** and **Miroslav Fulín**.
Three winning typefaces were nominated to be manufactured—Týfa's **Antikva**, Menhart's **Standard** and Posekaný's **Corona** (which was later renamed as Praha). Typographers and publishers could, however, use the new typefaces only years later, since the manufacturing itself was slow.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890-:!?

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890-:!?

↑ **4. krásné knižní písmo / fine bookface** Oldřich Menhart STANDARD

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890.,:;!'-()[]*?†§&

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvxyz
1234567890()[];-!?§†'&*

↓ **4. krásné knižní písmo / fine bookface** Jindřich Posekaný PRAHA

1960 POLYGRAFIE polygrafie
POLYGRAFIE polygrafie

ČERNÝ BOD POLYGRAFIE polygrafie
polygrafie

ELKA POLYGRAFIE polygrafie
POLYGRAFIE polygrafie

MANIFEST POLYGRAFIE polygrafie
POLYGRAFIE polygrafie

↑ **4. krásné knižní písmo / fine bookface**
vyřazené návrhy / rejected drafts

5.★*písmo pro vědecko-technickou literaturu*

Soutěž vypsaná ***Uměleckou komisí*** v roce 1968 měla v podmínkách požadavek na kresbu písma řeckého, kompletní *graždanky* (cyrilice upravená Petrem Velikým, vyjma několika změn identická s azbukou) a matematických i chemických značek. Soutěž byla veřejná, ale kromě toho oslovili pořadatelé i vybrané výtvarníky. Vítězem se stal *Josef Týfa* s abecedou ***Academia***. Druhým místem byly shodně ohodnoceny návrhy *Pavla Teimera* a *Stanislava Marša*. Zvláštní odměny byly uděleny *Miloslavu Fulínovi* a *Juraji Linzbothovi*. K výrobě byla doporučena pouze Academia.

Technical typeface The competition of 1968 seeked a Greek alphabet, a full set of **Grazhdanka** (a Cyrillic adjusted by Peter The Great, more or less identical with the standard Cyrillic used for Russian), and a set of symbols needed for the typesetting of mathematics and chemistry. The competition was open to public, and the committee also specifically invited some designers to take part in it. First prize went, again, to **Josef Týfa**, this time to his **Academia** typeface. Second prize went both to designs of **Pavel Teimer** and **Stanislav Maršo**. Honorary prize was awarded to **Miloslav Fulín** and **Juraj Linzboth**. Only Academia was to be manufactured.

★*Krásné tiskové písmo*

Soutěž vypsala zvláštní komise lehkého strojírenství při RVHP. Byla mezinárodní, resp. byla přístupná pro výtvarníky ze zemí socialistického tábora. Vypsání proběhlo v roce 1969. Bylo přihlášeno 77 návrhů, a to jak dílových, tak akcidenčních písem. Zvláštní pobídková odměna byla udělena písmařům z Bratislavy – *Juraji Linzbothovi* a *Ellen Krupové*.

Fine typeface for printing The competition was opened for designers from the Soviet bloc and it was announced in 1969. 77 designs entered the competition, including text and display typefaces. Special prize was awarded to two Slovak designers from Bratislava—**Juraj Linzboth** and **Ellen Krupová**.

Původním záměrem všech těchto soutěží bylo obohacení československých sazáren a tiskáren. Vzhledem k tomu, že výrobní kapacity v Československu byly značně omezené, nepodařilo se záměr naplnit. Mnoho vítězných návrhů čekalo na svoje oživení i několik let. Každopádně se však podařilo zvednout zájem o písmotvorbu v různých kruzích odborné veřejnosti a objevily se i nové talenty československého písmařství. Ani za komunismu tak nebyla přerušena písmařská tradice. I dnešní typografie těží z těchto soutěží: důkazem jsou třeba digitalizace ***Týfovy Antikvy*** a ***Academie*** (František Štorm) či redesign Maršova ***Publicu*** (vydaný pod názvem *RePublic* Suitcase Type Foundry). ✖

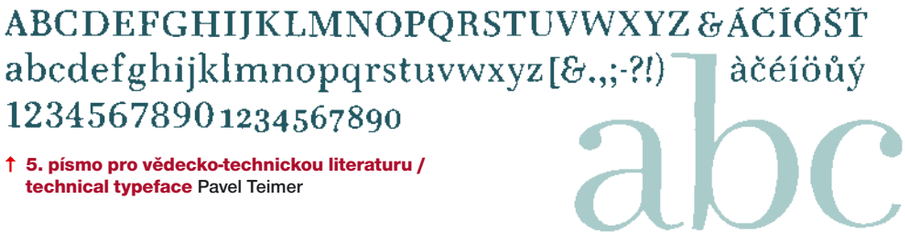
The goal of the competitions was to enrich the Czech printing industry with new typefaces. However, the manufacturing of typefaces in Czechoslovakia was restrained and slow, and therefore the original goal was not met. Many typefaces awarded a prize waited for years to be manufactured. On the other hand, the competitions arouse interest in type designing among the professionals in the field and also some new talented designers appeared. Thus, not even during the communist era was the Czech typemaking tradition interrupted. Today's typography benefits, too—as a proof one can take, for example, the digital version of **Týfa's Antikva** and **Academia** (František Štorm), or the new design of Maršo's **Public** (issued as RePublic by Suitcase Type Foundry). ✖

POUŽITÉ ZDROJE / THE RESOURCES USED:

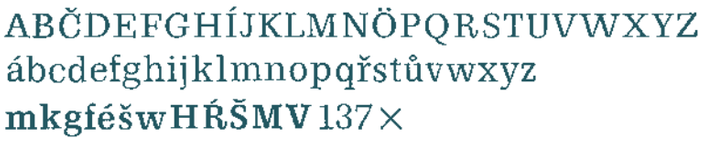
→ časopisy **Typografie** (ročník 6/55, 7/72, 1/ 82)
Typografie magazine (no. 6/55, 7/72, 1/82)

→ **Původní československá typografická písma** (The original Czechoslovak Typeface), Jindřich Vichnar a Antonín Rambousek, 1972

↑ **5. písmo pro vědecko-technickou literaturu / technical typeface** Josef Týfa ACADEMIA



↑ **5. písmo pro vědecko-technickou literaturu / technical typeface** Pavel Teimer



↑ **5. písmo pro vědecko-technickou literaturu / technical typeface** Stanislav Maršo

↑ **5. krásné tiskové písmo / fine typeface for printing** Juraj Linzboth a Ellen Krupová

JAK SE PROVÁDĚLO HODNOCENÍ PRACÍ
THE CRITERIA FOR EVALUATION OF THE TYPEFACES:
(Čtvrtá typografická soutěž – krásné knižní písmo / fourth competition, fine bookface)

Porota postupovala vylučovací metodou podle těchto kvalifikačních hledisek:

1. **původnost kresebné koncepce**
   originality of the drawing concept
2. **proporční a světelná vyrovnanost antikvy a italiky jako celku**
   ballance of proportions and light in italics and roman, when taken as a whole
3. **proporční a světelná vyrovnanost jednotlivých znaků v souborech majuskulí, minuskulí, číslic a ostatních znaků antikvy a italiky**
   ballance of proportions and light in individual characters in the sets of upper case, lower case, numerals and other characters of roman and italics
4. **kresebná hodnota jednotlivých znaků**
   contruction of the individual characters
5. **nevtíravost a klid písmové kresby v řádku sazby a jiné nutné sazebné hodnoty knižního písma**
   non-intrusiveness and calmness of lines on the page and other important facets of the face
6. **čitelnost antikvy a italiky ve zmenšení na 12 bodů**
   legibility of roman and italics in size 12
7. **schopnost technického provedení**
   ease of manufacturing the typeface
8. **užitečnost z hlediska potřeb našeho polygrafického průmyslu, zvláště výroby písem pro ruční sazbu a pro řádkové sázecí stroje**
   value for the needs of Czechoslovak polygraphy, suitability for hand setting and for Monotype and Linotype in particular

T . H . E . S . S . A . L . O . N . I . K . I

MOMENTKY SLOVEM I OBRAZEM

text a foto Pavel Zelenka
translation Olga Neumanová

V přístavní čtvrti střídají luxusní restaurace nárožní fastfoody, vydesignované noční kluby se prolínají s venkovsky působícími tavernami. To je základní princip celého města. V sousedství hypermoderní kancelářské budovy stojí ruina železobetonové konstrukce, o činžák se stovkami balkonů a rastrem klimatizačních jednotek se opírá oblouk brány postavené na úsvitu byzantské říše. Ošklivé se mísí s krásným a staré s novým s takovou samozřejmostí, až to bere dech...

Ulice v pravé poledne. Vůně spáleného benzínu, poryvy motorů vytáčených do nejvyšších otáček. Jezdci na motorkách, mopedech a skútrech – bez helem, někdy do půli těla nazí, závodí na širokých mnohaproudých bulvárech. Silnice jsou využívány maximálně účelně, do čtyř namalovaných pruhů se bez problémů vtěsná pět a někdy i šest vozů vedle sebe. Každý chodník je lemován nekonečnou šňůrou zaparkovaných automobilů. Parkuje se úplně všude – přechody a autobusové zastávky nevyjímaje –, tady asi garáže nestavějí.

Semaforům se váha nepřikládá, slouží spíše jako orientační body označující kdy a kde asi tak zastavit – zastavuje se zásadně až za semaforem, nejlépe na přechodu. K ránu, kdy je provoz o trochu klidnější, znamená červená cosi jako „rozhlédni se, a jestli nic nejede, pokračuj s plynem na podlaze“. Přesto má tenhle dopravní blázinec své kouzlo, tolik odlišné od agresivního provozu v Praze.

Řecká pouliční typografie se v podstatě od té evropské neliší – globalizace se nezastavila ani před alfabetou, a tak nápisům vévodí ubikvistická dvojice Helevetica/Arial následovaná Times New Romanem. Středoevropské klišé označovat vše řecké Lithosem je zde zcela vyvráceno; písma imitující starověké inskripce jsou zde snad větší raritou než v Berlíně. Forma pouličního písma se zcela odpoutává od obsahu, řečtina se v jedné řádce běžně spojuje s angličtinou a jediným smyslem je zaujmout kolemjdoucí. Přesto je fascinující sledovat alfabetu zchromlou v geometrii seventýsového písma Sinaloa nebo pitoreskně rozeklanou v úpadkové toskánce. Na čem se nešetří, je provedení nápisů – i ten nejmenší holič má svítící neon, i malinký obchůdek v okrajové čtvrti září do tmy velkým podsvíceným poutačem.

Vpodvečer již hospody praskají ve švech – hraje se čtvrtfinále evropského fotbalového šampionátu Francie vs. Řecko. V taverně je každá židle jiná a každý stůl unikát, nenajdete dva stejné kusy nábytku. Po televizi ani stopy, jen na prostředním stole se vyjímá nejnovější stříbrný projektor od Panasonicu a jako plátno k promítání slouží prostěradlo napjaté mezi dva stromy na chodníku. Po neočekávaném jednogólovém vítězství domácích se bulváry i zapadlé uličky dvoumilionové metropole rázem zaplní nekonečným průvodem jásajících obyvatel; troubící vozy s vlajkami jezdí všude tam, kde – byť s obtížemi – projedou. V televizi opakují vítěznou branku snad každých 5 minut a stánkař ze zmrzlinou pokaždé vybíhá ze své budky, objímá kolemjdoucí a řve „góóól“ tak upřímně a mocně, jako by vše probíhalo v přímém přenosu. Ve čtyři ráno Řekové vedou asi tak 500:0. O dva dny později mi číšník s úsměvem nalévá pivo po zavírací době a peníze odmítá se slovy: „To máš na žal, až pozítří Čechy vyřadíme v semifinále...“ ✖

GLIMPSES OF THESSALONIKI IN WORDS AND PICTURES

In the harbour quarter of the town, luxurious restaurants mix with late-night kebab shops and night clubs of the latest design stand side by side with country taverns. This is the basic principle of the whole town. Next to supermodern office building one can find a ruin of metal and concrete, a block of flats with hundreds of balconies and air-conditioning units supports an arch built at the dawn of the Byzantine empire. Ugly mixes with beautiful, old with new, all in a matter-of-fact way that makes you gaze in disbelief...

A street at noon. Smell of burnt petrol, screams of engines boosted up to the highest rotation point. Motorcycle and scooter drivers, without helmets, sometimes half naked, race through the wide boulevards. The streets are used with maximum efficiency, five or six cars can easily fit into the four lanes painted on the tarmac. Each pavement is lined with an endless row of parked vehicles. Cars are parked everywhere—inclusive of pedestrian crossings and bus stops—around here, they probably don't build any car parks.

Traffic lights do not enjoy great authority here; they merely suggest where and when to stop. As a rule, everyone stops past the traffic lights, preferably at a pedestrian crossing. In the morning, when the traffic is calmer, red light denotes something like "take a look and if you do not see anyone coming, go on ahead at full speed". Still, this madhouse of traffic has its charm, so different from the aggressive drivers in Prague.

Greek street typography does not differ much from the rest of Europe—globalisation hasn't been stopped by the greek alphabet, so the omnipresent twins Helvetica/Arial dominate most of the signs, and Times New Roman closely follows. The Central European cliché of denoting all things Greek by Lithos is uprooted here; the typefaces imitating the ancient inscriptions are rarer here than in Berlin. The form of street typeface is completely detached from the subject of the sign, Greek is commonly mixed with English on one line, and the only goal is to attract the passers-by. It is nevertheless fascinating to see the greek alphabet crippled in the geometry of Sinaloa typeface (golden seventies!) or picturesquely rugged in decayed ornamental slab-serifs. No expenses are spared in the realisations of signs—even the tiniest barber shop has a shiny neon sign, every little shop on the outskirts of town proudly advertises itself with a big signboard shining in the dark.

In the early evening, all the pubs are crammed to the top—France plays with Greece in the quarterfinals of the European football championship. In the tavern, every chair is different and every table is unique. You won't find two same pieces of furniture. There is no sign of a television; only on the table in the centre shines the latest model of Panasonic projector. The screen is replaced by a bed-sheet stretched in between two trees on the pavement. After the unexpected one-goal victory of the Greek team, all the boulevards and back streets of the two-million metropolis fill with endless cheering crowd of people. Honking cars drive everywhere where they can pass through, with more or less difficulty. The winning goal is repeated on the television nearly every five minutes and each time, the man from an ice-cream parlour runs out into the street, hugs the passers-by and shouts "gooal" so sincerely and powerfully as if it was happening at the very moment. At four o'clock in the morning, the Greeks are winning roughly 500:0.

Two days later, a waiter smiles while giving me another beer after the closing time and refuses the payment with the following words: "that's for you to drown your sorrow, when we win the semifinals over the Czechs the day after tomorrow..." ✖

TYPO.TEXT **Nimbus Sans** Novus (regular, medium, **semibold**, **heavy**) URW++ → LITHOS (LIGHT, REGULAR, **BOLD**)

STOP
ΚΚΕ (μ-λ)
ΑΠΕΡΓΙΑ ΠΕΙΝΑΣ
ΔΩΡΕΑΝ!

ΦΑΡΜΑΚΕΙΟ

1055 ROCK

ΤΟΜΠΟΛΑ
κύκλος

Μπαρμπέρικο

ΙΩΑΝΝΗΣ
Τεζαψιδης

Κεντρο
Αθλητικού
Βιβλίου

PHOTOSHOP
Κέντρο ψηφιακής
επεξεργασίας
1ΩΡΑ

dagda

όλα στα
ΚΑΡΒΟΥΝΑ

ΚΑΘΑΡΙΣΤΗΡΙΑ

✖ PÁR VĚT K TYPORECENZI BRNO

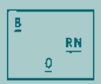
Tři sloupce pana **Babáka** nemohu pokládat za text odborný, ale za osobní. Budiž mi prominuto, že volně navážu, a samozřejmě vím, že laskavý čtenář může skončit dřív, než dočte, s vlastním výkladem: Vyřizuji si účty, nebo: Bůh ví, co je za tím.
Jelikož to tak není, píšu tyto řádky. Pokusím se být stručný. Přeskočím obecný text až ke třetímu odstavci, kde spolutvůrce reálných dějin grafického designu vzpomíná, „jak drze odvážní studenti" (tehdy ještě s **Tomášem Machkem**) s projektem Zlína získali **Národní cenu za design**. Také si vzpomínám, neboť na tuto cenu jsem ho navrhl já (jako člen poroty DC ČR) a musel jsem hodně argumentovat, abych přesvědčil všechny ostatní. Prostě jsem se utkal za dobrou věc. Po letech, kdy jsem nebyl do poroty jmenován, jsem se letos zasadil za Najbrtův corporate Prahy. Navrhoval jsem Národní cenu, ale podařilo se mi přesvědčit kolegy „pouze" na „vynikající design" a cenu „za managerský počin". Tak to v porotách bývá, všichni mají stejné právo říci svůj názor a potom se hlasuje, ale vybírá se vždy pouze z toho, co bylo k výběru předloženo.
V porotě na logotyp Brna byli kromě mne grafik **Jan Rajlich st.**, **Karel Míšek**, **Karel Aubrecht** (náhradník za dostatečně včas omluveného Jana Solperu), za město **Petr Duchoň**, **Petr Paulczyński**, **Rostislav Slavotínek**, **Jeroným Tejc** (tituly s omluvou vypouštím – blíže bulletin DC ČR č. 4). Vyjmenovaní výtvarníci rozhodně nejsou lidé, kteří by se neuměli postavit za svůj názor. Argument, že se soutěže zúčastnil můj nebo Míškův asistent či studenti (byla to jejich soukromá iniciativa, nikoliv školní úkol) mohu doplnit rovněž o kamarády a kolegy z TDC, kterých si velice vážím a bylo mi velmi nepříjemné jim sdělovat výsledek: „Byli jste vyloučeni v prvním kole."
Odborný porotce, který by v Čechách nikoho neznal – to se samo vylučuje. Těch pár soutěží, co stojí vůbec za účast, se chtějí grafici především zúčastnit, a ne sedět v porotě a dělat si nepřátele. Jistě mohou být zváni porotci z ciziny, můžeme návrhy zadat zahraničním studiím, i to jistě vbrzku bude. Pokud veřejnost o nás bude slyšet jen jako o stavitelích „rudých plotů" a budeme-li hanlivě hovořit o práci úspěšnějších, zesměšňovat ji – proč vypisovat další soutěže. Radnice nemusí riskovat.
Rád bych se zmínil o ohebnosti svých zad. Nevím, co tím autor myslel, snad to, jak jsem ho zády „kryl" a byl u jeho úspěchů. Ano, byl jsem v porotách, které mu „přikleply" prvenství loga a manuálu **u(p)m v Praze** i celého corporate designu **Moravské galerie**. Možná ho zklamu. Na panu Babákovi mi nikterak nezáleželo, hlasoval jsem pouze za kvalitu, o které jsem přesvědčen. Rád bych této zásadě zůstal věrný.
→ srpen 2004, **Rostislav Vaněk**

✖ H&FJ

Nejen právnické firmy postupně přidávají jména společníků k názvu firmy. Také **Jonathan Hoefler** se po 15 letech rozhodl přidat jméno nového společníka, **Tobiase Frere-Jonese**, do názvu firmy. Z Hoefler Type Foundry se písmolijna přejmenovala na **Hoefler & Frere-Jones**. Ještě pod původním jménem má písmolijna za sebou práci například pro Nike, Pentagram nebo Wall Street Journal, mezi poslední vytvořená písma patří Gotham.
Už pod značkou H&FJ představil Tobias Frere-Jones písmovou rodinu **Whitney**. Jedná se o grotesk kombinující charakteristiky humanistických a gotických bezserifových písem. Základem je šest řezů (od Whitney Book až po Whitney Black), dostupných rovněž v kapitálkových a kondenzovaných řezech. Celkově obsahuje rodina 58 řezů.
Pokud nechcete kupovat zajíce v pytli, pak právě pro vás je na webu aplikace Test Driver. Jedná se o flashovou aplikaci, ve které si zvolíte řez písma a pak můžete napsat jednoduchý text. Stejnou aplikaci využijete i u dalších prodávaných písem. **[pk]** → http://www.typography.com

→ pár poznámek k logotypům z Laboratoře:

Dobrý začátek pro nedělní křížovku. Jaká asi bude legenda? Žádná!



Roztroušená skleróza – to je mi blízké, také už se hůř hýbám. Zmenšení logotypu „prospívá". Pozor na autorská práva A. Borna!

Že by dráček v oblíznutí, nebo Stouni s brněnským drivem? Fakt nuda.

Je to inspirativní. Dobrý podnět pro ZNOJM O O O LOMOUC STRAVA

Srozumitelný příběh jako: Hradec Králové – všichni vědí, jak je to s Pardubicemi.

Brnooo! Jsem rád, že provětraný Malovec okysličil šedou kůru tvůrců. Jak vlastně Brno hraje hokej?

Brno je zlatá loď To se dá ještě někde nabídnout, třeba v rádiu, nevzdávejte to!

BRNO Před devíti lety vznikl zlín. a dnes nám nabízíte – to není velký posun. zlín.

→ ještě něco k těm „zapomenutým":

Jako by vypadlo z okna Laboratoře. Nedivím se, že se tam tolik líbí.

Trochu podobné logu BVV. Vzpomínáte?

✖ SOUČASNÝ NOVINOVÝ DESIGN

Design novin považuji za jedno z nejnáročnějších odvětví grafického designu. Autor grafické koncepce novin musí ve funkční celek spojit své estetické cítění s nápady vydavatele, ale také s požadavky na čitelnost, rychlou orientaci v listě apod. Bohužel mnohé české deníky zatím svůj vzhled nepovažují za důležitý a ponechávají si stále svůj nezajímavý, průměrný a neoriginální vzhled. Jedním z důvodů může být i absence literatury, která by se fenoménem designu současných novin zabývala. Proto jsem přivítal knihu **Contemporary Newspaper Design**, již vydalo nakladatelství **Mark Batty Publishers**. Editorem je nadmíru povolaný **John D. Berry**, dlouholetý šéfredaktor časopisu **Upper & Lower Case**, který publikaci sestavil ze třinácti esejů osmi erudovaných autorů, přičemž všichni mají dlouholeté a bohaté zkušenosti s grafickou úpravou novin v nejrůznějších oblastech světa. Jedním z hlavních témat je redesign novin. Tomu se věnuje grafický designér **Roger Black**, který velmi podrobně popisuje a ilustracemi dokumentuje celý proces vizuální změny deníku Los Angeles Times a jeho příloh. Podobný přístup volí dánský designér a konzultant **Ole Munk**, který detailně rozebírá nový design švédských novin **Barometern** a **Smålandsposten**. Stručný komentář k úpravě britského deníku The Guardian podává na ukázkových stranách Angličan **Simon Esterson**, který se na jeho designu podílel v druhé polovině 90. let.
Dalším tématem publikace, jemuž se věnuje především **John D. Berry**, je samo novinové písmo. První esej poukazuje na to, jak rozdílně mohou působit dva deníky (Stuttgarter Zeitung a USA Today) sázené stejným písmem Gulliver **Gerharda Ungera**. Druhá esej se vrací k písmu Times a jeho další verzi Times Classic navržené na míru pro britský deník The Times.
Třetím, nikoli však posledním problémem, kterým se publikace zabývá, jsou záhlaví novin. Autorem eseje „Více než jste kdy chtěli vědět o novinovém záhlaví" je kalifornský typograf **Jim Parkinson**. V bohatě ilustrovaném textu popisuje, jakým způsobem přistupuje k tvorbě novinového záhlaví nebo k časté „rekonstrukci" názvů deníků.
Všechny texty jsou psány úsporně, věcně a jsou doplněny obrovským množstvím barevných ilustrací. Více informací o knize a jejích editorech a ukázkové strany v PDF najdete na webu vydavatele. Upřímně doufám, že se tato kniha dostane do rukou těm, kdo mají možnost ovlivnit vzhled českých deníků. Měli by se jí povinně inspirovat... **[fb]**
→ http://www.markbattypublisher.com

✖ ITALIC 1.0 /// SOUČASNÁ TVORBA PÍSMA V ITÁLII

Na mezinárodním symposiu při zahájení brněnského Bienále byla letos v červnu českému publiku představena další kniha zaměřená na národní typografii, příhodně pojmenovaná **Italic 1. 0**. Knihu mapující tvorbu italských typografů uvedla jedna z autorek, **Silvia Sfligiotti**, při své přednášce. Publikaci uvádějí dvě eseje, jejichž autoři se zamýšlejí nad historickým a kulturním pozadím současné tvorby písem v Itálii a vracejí se k významu **Alda Novareseho** a firmy **Nebiolo Type Foundry** pro italskou typografii. Dvoustrana je rovněž věnována projektu Alberobanana **Alessia Leonardiho** (psali jsme o něm v minulém čísle).
Stěžejní část **Italic 1.0** tvoří 25 profilů současných italských typografů tvořících nová písma, jako jsou např. **Fabrizio Schiavi**, **Alessio Leonardi**, **Albert Pinggera** nebo **Giovanni de Facio**. I přes absenci škol a učitelů je současná písmotvorba v Itálii živá a zajímavá. Mladí designéři, často samouci, se od počátečních pokusů a experimentů raných devadesátých let obrátili ke kořenům typografie a nutno říct, že mnohá zveřejněná písma jsou opravdu výjimečně zdařilá. Medailony jednotlivých písmařů jsou stručné, velký důraz je kladen na pečlivě vybrané ukázky jednotlivých písem a rozsáhlé popisky, které vysvětlují pozadí jejich vzniku. Kniha tak dává skvělý přehled o současné situaci písmotvorby v Itálii a spolu s holandskou publikací **Dutch Type** a slovenským **Grif Grafem** může přimět další evropské země – tu naši nevyjímaje – k podobnému projektu.
Italic 1.0 je první publikací o italské tvorbě písma za posledních 10 let. Je výsledkem práce členů **AIAP** (Italské asociace grafických designérů). Editoři: Paola Lenarduzzi, Mario Piazza, Silvia Sfligiotti. Vydalo: AIAP edizioni, 2002. Formát 210 × 297 mm, 120 barevných stran, 180 ilustrací, text v italštině a angličtině, cena 50 EUR. **[fb]**
→ www.aiap.it.

✖ IKONOGRAFIE S KŘÍŽKEM NA FUNUS

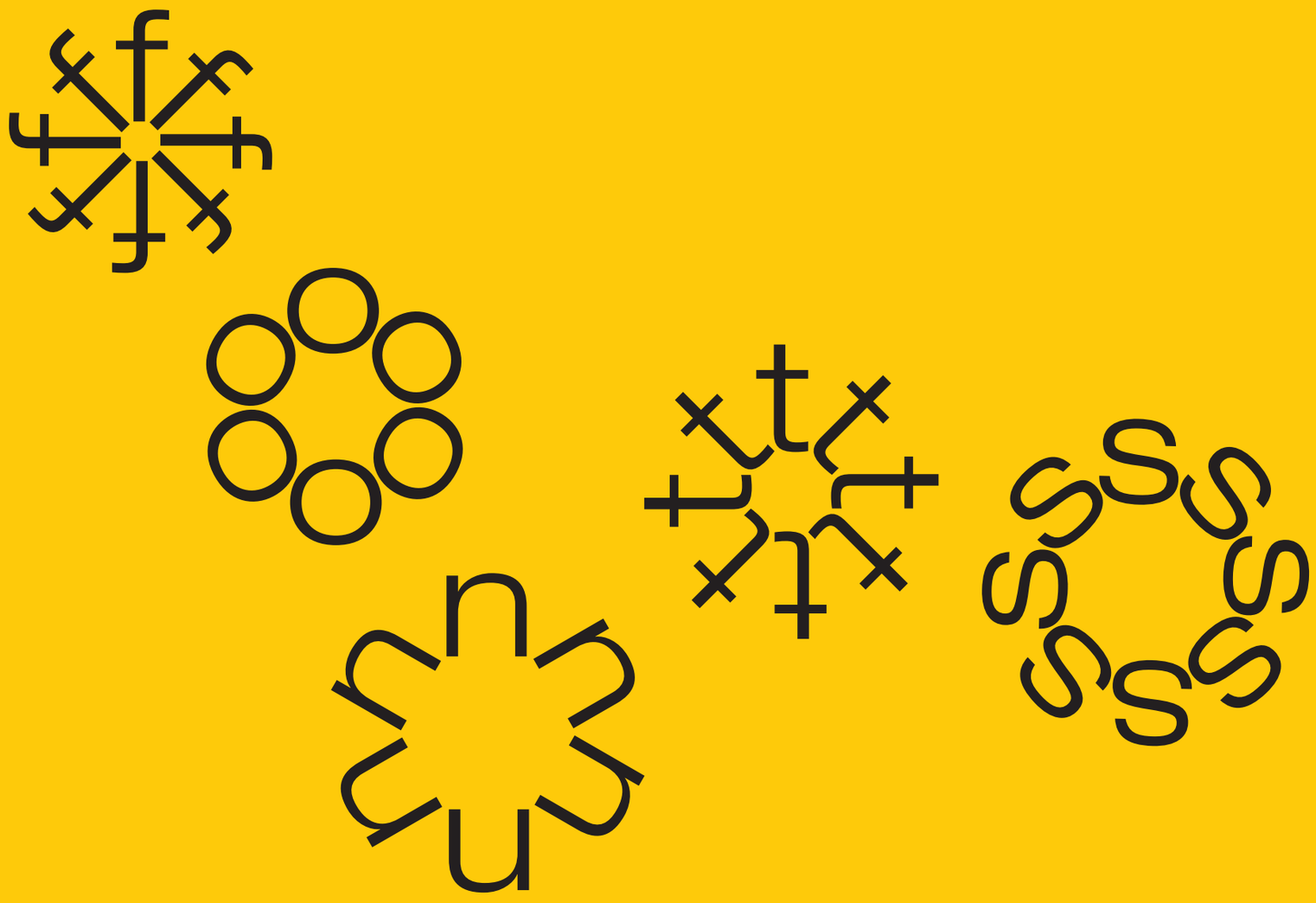
Ikony olympijských sportů jsou dnes stejně významnou částí designu olympijských her jako loga nebo maskoti. Nacházet stále nové a nové motivy už je poměrně obtížné.
Levicový grafik **Jonathan Barnbrook** spolu s **Marcus McCallion** na to šli z druhé strany a pro písmolijnu **Virus Fonts** navrhli symbolové písmo **Olympukes**, které místo regulérních značek olympijských sportů obsahuje motivy negativních asociací s olympiádou. Mezi tématy se objevuje například podplácení rozhodčích, nedostavěný stadion, sport na každém televizním kanálu, zaplavení reklamou...
Pro nekomerční využití je písmo zdarma, komerční licence stojí 100 USD. Vzhledem k tomu, že autor nemá souhlas olympijského výboru (těžko by ho také získal), doporučuji stahovat rychle, než si na jeho aktivitu posvítí právníci. **[pk]** → http://www.virusfonts.com/

✖ BASEBALL, HOKEJ NEBO PÍSMENKA?

Výměnné karty sportovců nebo významných osobností jsou populární hlavně ve Spojených státech. Vlastnit raritní kartu znamená mezi dětmi zvýšení prestiže. Pokud odrostete, dáte karty svému dítěti a řetěz pokračuje.
Za snahou **ITC** a **Agfa-Monotype** možná stála touha vrátit se do dětství a ukázat, že i dospělí si umějí hrát. Na stránkách **Fonts.com** se každý měsíc objeví dvě výměnné karty, které však nemusíte kupovat, ale vytisknete si je na tiskárně. Karty obsahují populární písma, vybraná na základě podnětů čtenářů. Zatím je k dispozici šest dvojic karet.
Aby to měli uživatelé ještě jednodušší, karty jsou připraveny pro standardní předvyražené kartony firmy **Avery**. Stačí tak zakoupit kartony a tisknout. **[pk]**
→ http://www.fonts.com/fontent/fontent_home.asp?nCo=AFMT&con=articles&sec=tradingcard
→ http://www.pacifictradingcards.com/

A THE OLYMPICS IS PRIMARILY ABOUT MAKING MONEY
B HOST NATION BRIBES
C CRAP OLYMPIC MASCOT
D STADIUM NOT QUITE FINISHED ON TIME
F CRAP IDENTITY BY COMMERCIAL DESIGN GROUP
H BRIBABLE JUDGE
Z POLITICAL BOYCOTT
i FEMALE ATHLETE THAT USED TO BE A MAN
o OVER ZEALOUS TRAINER
s TAKE THE MONEY AND RUN
x REVEALING SPORTS WEAR

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus URW++ → Fette Engschrift URW++
stránku připravili Pavel Kočička a Filip Blažek



Just fonts.

Day and night, for business or pleasure,
this is your one-stop source of fonts.

Ve dne v noci, pro práci i zábavu,
je tu pro vás jeden zdroj písem.

LinotYpe Library

More than 7.700 fonts for Mac and Windows operating systems
in West and Central European encodings.

tel. +49 6172 484 424 fax +49 6172 484 429
www.fontexplorer.com

DataLine

Více než 7.700 písem pro operační systémy MacOS a Windows
v západním a středoevropském kódování.

tel. +420 284 811 400 fax +420 284 811 409
www.fontexplorer.cz